البطل الثوري في مسرح السيد حافظ

نموذج مسرحية ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى

بحث لنيل الإجازة فى اللغة العربية وآدابها

بقلم

منصورية مباركي

اسم الجـــامعة : جامعة محمد الأول ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ وجدة

اســم الكتــاب : البطل الثورى فى مسرح السيد حافظ

نموذج مسرحية ظهور وإختفاء أبو ذر الغفارى

بحث لنيل الإجازة فى اللغة العربية وآدابها

اســم الباحث : منصورية مباركى

إشــــــراف : د. مصطفى رمضانى

رقم التسـجيل : 4685

الرقم الوطـنى : 85769788

السنة الجامعية : ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء خاص

منكم وإليكم إلي الفنان المبدع " **السيد حافظ** "

أعود إلي بحثي لأفحصه ، أجده مزيجاً من مجهودات وعصارات أخري ساعدتني وإحتضنتني وأنارت لي الطريق ومازال تنير للأجيال اللاحقة . إنها مجهودات وعصارات الفنان المبدع " **السيد حافظ** " ومن سار علي دربه .

في عمق التحدي ، تحدي الزمن المقتول ، تحدي العقل المتحجر الخمول ، تحدي القلب الهش الخائف من الظلام ، أجد نفسي تودع خريفاً قاحلاً وترحب بربيع زاهر يزهر فيه الصلاح ، وتورق فيه الثورة علي الباطل ، ويقوي فيه الخصب والحق شاهدين وثماراً لفعل الحركة وحركة الفعل المثمرة إنتصاراً وحباً وتعايشاً .

أركض أنا ومن معي هنا ، وهم هناك ، وربما سنركض كلنا يوما ما ، لنشد علي أوتار قلوبنا وعقولنا لنغني سمفونية إنتصار إنسانية الإنسان علي كل الداءات الفتاكة . أتمني أن تتسع الدائرة لتضع كل بني البشر ملبية نداء " هيا علي النضال لخلاص الإنسان من لعنة الشؤم الذي وضعه بيديه ومن الأنانية والتوحش .

منذ اللحظة التي عرفت فيها الفنان " السيد حافظ " ، وإحتضنت خزانتي نتاجاته الفنية ، وأنا أقول " لست وحدي هنا أكابد مرارة الواقع وأشعر بالغَبْن ، لست الشاذة عن الجمع المهول " . فوجدت نفسي في الساحة ووجدت الساحة مليئة بعدما بدت لي شاغرة ، وسمعت أغرودة يُسمعَها لنا العالم في زماننا ، ولكنها أغرودة حزينة وصامتة تهفو لتكون نشيداً تصدح به كل الألسن لتدرأ عنها القيود وتنطلق صداحة فصيحة وصادقة تقنع وتفرض كلمتها ، ليلتحم الفعل بالحركة

للخلاص الأكبر المنشود .

ونبقي نحن هنا ، وأنتم هناك ، وهم هنا وهناك ، يرددون نحن الحب نحن السلام نحن الوئام والإيثار .

فناننا الأصيل المعاصر دعوتنا فاستجبنا ، بل لنقل كنا مستجيبين ولكن دعوتك جعلت الإستجابة فعلاً وصموداً وسكبت في وجودنا إحساساً فعلياً بوجودنا في هذا الزمن الثقيل وهذا الواقع المثقل بالهموم ، وهانحن نتحسس وجودنا شيئاً فشيئاً يغمرنا النور الواعي والأمل للمزيد من الوعي الفعال ، ويشع الأمل فينا وينبعث مناراً يذكي في أحلامنا البسيطة حسن وحس المستنير بتحقيقه شاءوا أم أبوا هم .

كنت أخاف من نفسي علي نفسي من خيانة مبادئي ، وإجهاض حلمي بخوفي وتراجعي ، كنت أتألم بوارق الفكر الشارد الطموح وتغير ملامحي أمام تغريب القدر، ولكن انبعث الأمل مشعاً وشدني الخيط بنتاجاتكم الناطقة بالحق إلي النهاية " بإذن الله " ، وزادني زادكم الفني صلابة وصموداً ، ولكن أقر بأنني الآن هنا لا أفعل شيئاً ، ربما سأفعل وهذا ما يعذبني ، إنه التسويف والإعتذار الجاف بعد الخطأ والإستسلام للزمن عن العجز عن الفعل والحركة ، والإيمان بالقضية دون السعي للبحث عن البديل ، وهذا أبغض الحلال عند الثوار وحاملي لواء النضال من أجل إحقاق الحق .

ولكن أعود لأقول اغتصبت الضحكة الهامسة من ورق الربيع ، وإخترت النهاية ، وسجدت وجهرت بيمين الولاء للحق وللعدل للمساواة والحرية . وكلما دخلت غمار تجربتكم الفنية إلا وطوقتني اللعنة المقوسة وأطلقت صوتي لعنة علي واقع بل علي صانعي الواقع المتعفن الفاسد من القمة إلي القاعدة ، وفطمت غصتي عن مرضعات

الشؤم والخضوع ، وقلت : " من هنا يبدأ الصراع رهيباً ، وتنسج الأيام والأقوام والأفعال فيه نسيج الأمل والعزم ليدوم الإشتعال والنور ويعادي الإنسان الصمت والموت ويمخر عباب البحر الهائج صلباً ، يتقدم كالجبابرة إلي الإعصار والإغلال لتهديه لا تقيد حركته ، فيركض ولا يبالي بالحصار ، بالضجر ، بالقلق ، بالخوف وبالسبات والعقول المتحجرة ، ويجعلها كلها ترافق النسور الكاسرة ، لتذيقها كئوس الغياب والإقبار ، ويمحو اسمه من كئوس التسليات والتناسي والحضور في الغياب والغياب في الحضور .

إليكم أيها الفنان العظيم لعظمة فنه أهدي بحثي المتواضع وأتمني أن يكون في مستوي أن يهدي إليكم ، وأعتذر علي هذا التأخير الخارج عن طاقتي .

ونشكركم جزيل الشكر علي مساعداتكم القيمة رغم بعد المسافة ونرجو أن يكثر الله من أمثالكم حتي يصلح حال الدنيا والإنسان .

إليكم تحياتي وتشكراتي وأستودعكم الله وإلي فرصة قادمة بإذن الله ووفقكم الله في عملكم وحياتكم الخاصة والعامة .

منصورية مباركي

بسم الله الرحمن الرحيم

" ظهر الفساد في البر والبحر بما كسبت أيدي الناس ليذيقهم بعض الذي عملوا لعلهم يرجعون ، قل سيروا في الأرض فانظروا كيف كان عاقبة الذين من قبل كان أكثرهم مشركين ، فأقم وجهك للدين القيم من قبل أن يأتي يوم لا مرد له من الله يومئذ يصدعون " .

صدق الله العظيم

[سورة الروم . الآيتان ٤١ ، ٤٢]

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل رب أدخلني
مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق
وأجعـــل لــي مــن لدنـك سلطانـاً نصـــيراً
وقـــل جـــاء الحـــق وزهـــق الباطـــل إن الباطـــل كـــان
زهوقـــــــا

وقضي ربك ألا
تعبدوا إلا إياه وبالوالدين
إحسانا

[صدق الله العظيم]

إلي نبع الحنان كله
إلي رمز التضحية العظيم
إلي التي مهما قدمت لها من طاعة وكرم لن أفيها حقهـــا
إلي التي حملتني وهناً علي وهن ثم عانت وعانت وكافحت من أجل رعايتي وتربيتي أدامها الله لي
إلي أمي الحنونة التي جمعت في قلبها وعقلها نعيم الحنان والرعاية والشجاعة والصمود.
إليها أهدي بحثي .
إلي الروح الطاهرة التي غادرتنا دون إرادة منها وخلفتنا وراءها نتمم المسير ونحمل اسمها لنشرفها ونخلد ذكراها ونحييها أبداً بصلاحنا وتوفيقنا .
إلي أبي رحمه الله .
إلي أخي الأكبر " الفوتي " الذي كان لي خير معين وأعظم راع

وعوضني حنان الأب الذي افتقدته ، وزوجته .

إلي أختي " فاتحة " الأم الثانية التي علمتني نعمة الإيثار والتضحية والحب والحنان ، وزوجها .

إلي أخي " يحيي " الذي لايبخل علي بالرعاية والإحترام والمساعدة .

إلي أخي " محمد " الذي ابتعد عنا جسماً ولكنه يبقي حاضراً بيننا ليرعانا ويوجهنا لما فيه صلاحنا .

إلي كل الأطفال وأخص بالذكر " سفيان " وعدنان ووديع وطه وفردوس وجميلة .

إلي كل صديقاتي وأخص بالذكر " صليحة – خديجة – وفاطمة" هذا الرباط الذي جمعنا علي الحلو والمر وعوضني عن الحرمان والوحدة .

إلي كل قريب أو بعيد في القرابة أو الصداقة أو تحصيل العلم والأخلاق .

إلي كل من أسلم وجهه إلي الله وهو محسن واستمسك بالعروة الوثقي .

إلي كل العاملات بالمطبعة وصاحبها .

إلي أستاذي المشرف مصطفي رمضاني .

إلي الفنان المبدع السيد حافظ الذي لم يبخل علينا بالمساعدة.

إلي كل أساتذتي الأجلاء ...

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع

تقديم عام :

في الكون أرض ، في الأرض مجتمعات ، في المجتمعات الإنسان ، وفي الإنسان أفكر ، وفي قضاياه المتعددة أحار ، وفي الحيرة أتساءل ، وللسؤال لابد من إجابة ، وفي الإجابة بحث وتنقيب وأخذ ورد ، وفي البحث جهد ، وفي الجهد المتعة، وفي المتعة منتهي الخلاص والحلول والتوفيق .

إن القضايا تختلف وتتعدد أأعود للحيرة من جديد وأعبث مثلما عبث سيزيف ؟ لا مادامت القضايا قضية أم ، وتفرعت ، إنها قضية الوجود الإنساني بكل ماتحمله من معان وأبعاد ، فهذا الإنسان إما أن يكون أو لايكون ، ولا وجود بين الكينونة والعدم كما لا حياد فيه . فإما يمين وإما يسار ، وفي الكينونة الحياة العادلة والحقوق والكرامة ، وفي عدمها عدم وتبخر للكرامة والحياة . ومن أجل كينونة الإنسان / الكريم المحترم في ذاته وحقوقه لابد من جهاد وعيون ساهرة وضمائر يقظة ، وفكر متوقد يبلغ رسالة الحق والحرية والعدل .

للناس فيما يعشقون مذاهب ، وأنا أعشق المسرح / أبا الفنون ، أعشقه طالما هو بعيد عن الرومانسية السلبية والهمس والخنوع والدلال والأنس والمصالحة ، أعشقه لأنه حابل بقضيتنا ، قضية الإنسان في صراعاته في شتي الواجهات ، أعشقه لأنه يخاطبه الحياة ويجادلها في جميع المجالات ولا يقلدها تقليداً ضريراً . أعشقه طالما هو البديل لما نفتقده في الحياة من توازن بين الإنسان وبين العالم المحيط إذ يوقظ فينا الصراعات الهاجعة ويحددها مع قوانا . ويجعل من قناعاتنا إصراراً عنيفاً ويدفعها للظهور لتعيش نشوة الولادة بعد مخاض عسير ، وتحقق بعدما تكون مجرد حلم عابث مدال يعبث ويتقوقع في ذاكرتنا ، فيطفوا بعد ذلك علي السطح خجولاً محتشماً .

كلنا نفتل من تجاربنا أفكاراً وعبراً وقراءاتنا آراءً ، ومن اتصالاتنا حواراً ، ومن صدماتنا مبادئ وقناعات ، لنخلص في الأخير إلي أنسجة إختلف الفتل فيها فاختلفت الرؤيا .. فكان الافتراق وكان التميز .. فإما تفوق وإما فشل .. لكن سيان عندي بين التفوق والفشل مادام الطموح يسري في دمي والأمل الصادق يحث خطاي والإيمان بالقضية يشدني إلي النهاية . ربما يتهمني الزمن بالتخلف عن الركب ، ويتركني للشيخوخة أتلظي في قيظ عجزها وضعفها ، ولكن أقول بإصرار للوقت بقية وللشباب مكان في القلب والفكر وتباً للجسم الذي شاخ ، لاتهم الصورة المشوهة والتجاعيد مادام الفكر جميل الأفكار ونيرها .. ولا يغريني تقدم الركب القرين مادمت لست في مستوي التقدم معه إلي الأمام . فللوقت بقية لتدارك مافات، وترميم ما فسد سواء بأيدينا نحن أم بأيدي أبنائنا ، المهم العزيمة ، الإرادة والإيمان الصادق بالقضية .

فمثلما تعدد القضايا تتعدد الأقلام وتتنوع وتغري ، ولكن القلم الفذ هو الذي يجند نفسه وحبره بل دمه ليدون في السجل الكوني إنتصار الإنسان وتضحياته وجسارته وعزمه ، حيث يقول للباطل قف فيقبره وللطاغوت أنا لك بالمرصاد حتي آخر قطرة حبر / دم ، المهم ألا نفتر وتخر قوانا ، ألا نتعاطف مع القضية ونكتفي بالبكائية والإنهزامية المفرطة والنواح وتسامح عيسي . لا مهادنة ولا سكونية مادامت مراجلهم تغلي ونارهم مضرمة ، لن نطفئ نيراننا بالسبات والمسكنة والخوف والصمت أبو الأموات فحين يسرقنا كل ذلك نتواري في الغياب ويحكم علينا بالنفي والإدانة .

فيا أيتها الحكمة الجلية اقطعي كلامي / الهُراء وتكلمي قبلي وغطي بصوتك / الحق صوتي فاجتهادي لا تقريرية فيه ، أو لنقل تقريراً دون تسليم ، وإنني أرجو من مثقفينا الذين يؤمنون بهذا الأدب الرفيع المسرح – كعمل إجتماعي وإنساني له طموح وآمال لتحقيق غد أفضل وإنسان يتمتع بكل حقوقه – أن يعملوا علي إنجاحه

وتشجيعه بكل مايملكون من طاقات حماسية وأصوات ناطقة بالحق . وأمام هذا الوجه الخطير والمستوي الرفيع الذي يتمتع به الفن المسرحي لا بد من الوقوف وقفة مسئولين تجاهه ونؤمن بقضيته إيماننا بوطننا وإنسانيتنا مادام هذا الفن يشكل ركائز هامة للتاريخ والأدب والفنون وينير عقول الغافلين والجهلة ويهمس كما أنه يصرخ في آذانهم بقضيتهم ويدعوهم إلي مايتحتم القيام به .

هكذا كان اختياري لموضوع " توظيف التراث في مسرحية " ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري " للسيد حافظ ومحمد يوسف . وكان لزاماً علي أن أجعل مبتدأ تحليلي إلقاء نظرة علي البدايات المسرحية وكيف أنها كانت غريبة ، فبحث المهتمون - تبعاً لذلك - عن قالب متميز وصيغة جديدة تميزنا عن غيرنا وتثبت أصالتنا وهويتنا . وفي هذا المضمار حاولت إختزال الرصيد الموضوعي والفني والتنظيري لكل تيار مسرحي وكل تنظير .

ويأتي تناولنا لهذا الموضوع إستجابة لعدة معطيات موضوعية تطبعها مرارة واقعنا العربي الذي يعيش أزمة الفكر والسياسة والاقتصاد وتبعيتهم . وبما أن المسرح أكثر الفنون تعبيراً وتجسيداً لواقعنا المر المتأزم باعتباره " نقد وشهادة وفعل في الحياة " كما يذهب إلي ذلك محمد مسكين كما أنه خلخلة لثوابت جاهزة وبالية ، فإننا لم نتردد لحظة في خوض غمار هذا الموضوع القديم / الجديد ، وطرح فكرة الإستجابة والتحدي " في عملية التأصيل للمسرح العربي . والإصرار علي حاجتنا التي لا مفر منها ، كما يقول برشيد ، نحن في حاجة إلي مسرح / قضيتنا الآن / نحن / هنا . ومن أجل ذلك لابد من دخول معمعة الصراع مع الآخر والتنظير لمسرح مغاير والتطبيق الفعلي تبعاً لهذا التنظير الأصيل ومعرفة مدي صلاحيته وأصالته . ومن أجل تغذية مسرحنا العربي كذلك بحرارة الإستمرار والتجاوز والإنتماء الحق وبث روح الإنتاج المتميز بعيداً عن الإبتذال والغربة . وبهذا نخلق شروطاً حقيقية في اتجاه تأسيس مسرح عربي أصيل بعيد عن الإستيلاب

والإنبهار بالآخر وبعيداً عن التقوقع حول الذات والإنغلاق التام . ونكون هنا بإزاء تصحيح المسار الذي لم يتخذ وجهته الصحيحة بل تاه عنها وظل في بداياته المظلمة. وهاهو الآن يحمل علي عاتقه بإصرار مسئولية التأصيل وتحقيق الهوية المطموسة . وكرد فعل للإستيلاب العربي وإضطهاده داخل وطنه وقمعه لابد كما يقول بطل كوكتو في مسرحية " أرفيون " : " من أن نقذف قذيفة ، ولابد لنا من أن نضع إفكا ، إننا في حاجة إلي عاصفة من تلك العواصف التي ينجلي بعدهاا الجو إنه خانق ولم يعد في وسع الإنسان أن يتنفس " [1] .

ففن المسرح مجال خصب ، له صلة بالإنسان وبقضيته في عموميتها وخصوصيتها لهذا فالمتعمق في الفن عامة وفن المسرحية خاصة يجد في مضامينه وأفكاره ووظيفته ما يستأهل بذل الجهد لأنه يخاطب الإنسان عقلاً وعاطفة ووجداناً أو بعبارة أخري يسهم في بنائه . ومعلوم أن الإنسان هو صانع كل نهضة وتقدم في كل عصر وأمة " [2] .

ولتقديم الموضوع والإلمام بحل عناصره ونقطه إن لم نقل كلها لابد من منهج وتصميم و " .... كل منهج يصدر عن رؤية ولابد : إما صراحة وإما ضمناً والوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لإستعمال المنهج استعمالاً سليماً مثمراً ... الرؤية تؤطر المنهج ، تحدد له أفقه وأبعاده ، والمنهج يغني الرؤية ويصححها . " [3] .

وتبعاً لرؤيتنا وقناعتنا إرتأينا المنهج التالي خطة للموضوع تنجلي من خلاله العناصر والأفكار التي يدور حولها محور الموضوع وهو كالتالي :

---

(1) – وردت القولة فى كتاب " نبيلة إبراهيم " أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ط : 2 / دار النهضة مصر للطبع والنشر الفجالة . القاهرة / ص : 88 .

(2) – د . إبراهيم درديرى : إشكالية الصراع بين الفكرة والصورة فى المسرحية العربية " مجلة المنهل : ع : 447 / س : 53 / مج : 48 : سبتمبر ، أكتوبر 1986 ص : 104 .

(3) – 5 . محمد عابد الجابرى " نحن والتراث " المركز الثقافى العربى . الدار البيضاء . دار الطليعة . بيروت – ص : 27 .

التراث في مسرحية ظهور واختفاء
أبي ذر الغفاري

الفصل الأول :

الفن المسرحي عند السيد حافظ :

الفصل الثاني :

توظيف التراث في المسرحية :

" أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الأمان للإنسان " .

" مطلوب أن تحدد ماهي معركتك ، وأعتقد أن معركة الكائن الحقيقي هي مع الإبداع ... هذا القلق الأبدي ... هذا الغناء الذي يسري في دمك هذا الخفاء المسحور في روحك ... هذ الربيع المفرد في قلبك ... هذا الألم المزهر في رؤيتك ... تمشي وهو في أنفاسك .. مخبئاً في كل لحظة من لحظات عمرك ... أنه الجنون الخلاق وإضاءة الطفولة المدهشة هذه هي المعركة الحقيقية .

الفنان المبدع

السيد حافـــظ

الفصل الأول

الفن المسرحى عند السيد حافظ

إن زمان ومكان مولد السيد حافظ يثيران في ذاتهما - كما يذهب إلي ذلك سعد أردش - قضايا وأفكاراً ، يجعلان هذا المسرحي المصري في خط فني يقود إلي محطات فكرية وإجتماعية وسياسية حساسة يضرب فيها علي وتر الواقع بكل تناقضاته وصراعاته . فزمن الولادة هو 1948 ، ومكانها هو الأسكندرية بعيداً عن العاصمة . فكان للأول تأثيره في حياة السيد حافظ ، فوجهه الوجهة الفنية التي استجابت لأحداث عصره وقضاياه . ولا عجب في ذلك بما أن الفنان إبن بيئته ، وبما أن الحال هنا يتعلق بفناننا الكبير السيد حافظ الذي حمل علي عاتقه مسئولية تقديم القضية الإنسانية في معناها الشامل فكان أن طرح القضية للصغار والكبار كل حسب مقدرته الإستيعابية محاولاً إمتاع الصغار وبث روح المسئولية والأخلاق في سلوكهم ، مهيئاً إياهم لمستقبل أفضل يصنعونه بإرادتهم الطموحة للبناء، ومتعاملاً مع الكبار بأسلوب يهمس تارة ويصرخ تارة لتحذيرهم - حسب المواقـف - من المصري الذي ينتظرهم إن هم ظلوا مكتوفي الأيدي يتناشدون السلام ويتبادلون القهقهات الفارغة والهراءات المميتة للقلوب والضمائر والبصائر .

وقد عاني السيد حافظ في بداية طريقه الفني ويلات القوقعة المركزية والإقليمية . فوجوده بالأسكندرية فجر عنده شعوراً بالغربة والحصار والتهميش ، كما ولد لديه عاصفة من الغضب والتمرد ، و " هذ الغضب ناتج إحساس باطني بالغبن - فالمؤلف - من جهة - لا ينتمي لجيل الستينات - الذي كانت هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة في وجهه - ثم إنه - من جهة أخري ينتمي جغرافياً إلي مدينة الأسكندرية ، هذا الإنتماء الذي يعني إبعاده عن المركز ، أي القاهرة ، التي هي السلطة الوحيدة والكلية ، إنها الكل وخارجها لا وجود إلا الفراغ . ومن هنا جاءت ثورته وغضبه علي الإستبداد الجغرافي . ففي مسرحية " حدث كما

حدث ولكن لم يحدث أي حدث نقرأ هذا : إلي جيلنا الرائع في غلاف التكوين ، إلي أبناء الأقاليم " [1] .

من هنا يبدأ التمرد عنده ويتخذ مشروعيته المتأصلة في الزمان والمكان والنفسية ، فحطم بذلك كل القيود التي تعرقل سيره وإنطلاقته ، بدءاً من التمرد علي السلطة وتمركزها في قلعة واحدة وفرد واحد وحشد بشري واحد . فكان متنفسه ومنفذه لتحقيق ذلك هو الخروج بفنه إلي فضاءات أوسع وجمهور أكبر وقضايا شاملة أصيلة وحساسة تهدف التغيير والهدم للبناء – لهذا كان كما يقول عنه د. شاذي بن الخليل من العالمين بغد أفضل ، حمل إسم تجربة فنية جديدة تمثلت في المسرح العربي الطليعي .

أما عن تاريخ مولده فيقول سعد أردش " ... فإنه محفور بالدم والدموع في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار : ضياع فلسطين ، وقيام إسرائيل ، تحقيقاً لوعد بلفور ولأحلام التلمود ... " [2] .

وقد عايش ظروف وأسباب ونتائج نكسة حزيران 1967 . لهذا فهو " من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوي بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية ، ... هو جيل لمعت في عيونه إبتسامة الأمل في حياة أفضل ، ولكن أمله سرعان ماأصيب لا أقول بخيبة الأمل ولكن باليأس الكامل من كل ماكان من أجداده وآبائه وأخوته الكبار ، بل وفي إمكانية إصلاح ما أفسده التاريخ ... " [3] . وننطلق مـــع

---

(1) – عبد الكريم برشيد : " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " دراسات في مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 78 .

(2) – سعد أردش : " مقدمة حول مسرح السيد حافظ والمقال وارد في مسرحية حبيبتي أميرة السينما " للسيد حافظ / ص : 5 .

(3) – نفس المرجع / ص : 5 - 6 .

السيد حافظ في رحلته الفنية إنطلاقاً من إنتمائه لجيل النكسة . وهذا الإنتماء يحمل في طياته عدّة معاني وإيحاءات ضمنية أو جلية . فالسيد حافظ ابن جيل " خاض نضالاً سياسياً متواصلاً ضد كل الأشكال البيروقراطية التي مورست تجاه الشعب المصري العربي ... هذا الجيل الذي ينتمي إليه حافظ لعب دوراً كبيراً مسانداً ملحوظاً في الحفاظ علي مكاسب ثورة 1952 ، غير أن السيد حافظ يختلف عن الكثير من كتاب المسرح الذين ساروا علي ركاب سلبيات الثورة إعتقاداً منهم بعظيم الفائدة التي تنجم من مؤازرتهم ولم يقوموا بدور التوجيه والإرشاد السياسي والإجتماعي ... فقد كان جيل ثورة 32 يوليو 1952 من كتاب المسرح يمارس ضد نفسه وضد الشعب العربي التخاذل في كثير من الأفكار التي طرحت من أجل تبرير المواقف الهزيمية والتي ارتكبت مع مسيرة الثورة " (1) .

ومن هنا يتضح لنا أن السيد حافظ كان متميزاً في فنه يمارسه بمسئولية واعية بواجباتها وطموحاتها لغد أفضل فصار يجرب جميع الوسائل والتقنيـــــات ليصل في النهاية إلي هدف التغيير الذي يؤرقه ويؤرق كل من يحمل ضميراً حياً يري الأزمة ويعايشها ويطمح إلي نسفها وإجتثاث جذورها المتعفنة من مجتمع متعفن أيضاً . لهذا يمكننا القول أن السيد حافظ " يختلف عن معظم كتاب جيله وذلك لأن منهجه الفكري والسياسي كان مغايراً لمعظم كتاب المسرح العربي . " (2)

فالسيد حافظ لم تهزمه الهزيمة ولم تؤزمه الأزمة بل منطق الأمور ورآها بعين الآمل إلي غد أفضل ليس بالتمني والمناجاة بل بطرح القضية والعزف علي أوتارها بصخب حين يكون الصخب هو المجدي ويهمس في الوقت المناسب والمقام الملائـــم .

---

(1) – دراسات في مسرح السيد حافظ : " مسرح الطفل في الكويت " مجموعة مقالات دار المطبوعات الجديدة – 5 شارع سان مارك – الأسكندرية / ص : 99 .

(2) – نفس المرجع : ص : 99 .

إنه يخاطب العقل والعاطفة ويقنعهما بالقضية في وقت واحد . فهو لم يتاجر بفنه مستغلاً ظروف العصر المادية ولم يبك علي الأموات والضياع والأطـلال ولم يكتف بـ " ياليت .. وياحبذا ... وأتمني ... " بل غيّر قاموسه اللغوي والتعبيري تبعاً لأفكاره وقناعته ، فراح يقول " نريد بإصرار .. لابد من أن نفعل ... نتمرد .. نثور نرفض .. نعرض بعزيمة .. " وهلم جَرا . ولا أدل علي ذلك من العناوين التي يختارها لمسرحياته فبالأحري المضامين التي تلعب فيها اللغة لعبتها الخطيرة في خدش وحفر الجرح الذي يداريه الشعب وراعيه بالضماد أو بقشور الشفاء الزائف، فهو يسيل الدماء الفاسدة والصديد من القرحات التي تكتسح المجتمع العربي ليعالج الداء ويستأصله متأكداً أن عملية الخدش والتعنيف وكشف الستار عن معيبات المجتمع رعية وراعياً ، هي الوسيلة الناجحة لتهيئ الأجواء والأفراد لخوض معركة التغيير . وهذا ما جعل البعض ينعته بأنه قد " خرج .. من خميرة أرض النيل كالصاعقة أو كالنار علي الشارع المصري وكان يلتقط أنفاس البحر يحَصل نهر الكلام والرؤيا ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافي العربي وقد جاء جيله مع النكسة البعض حرقته النكسة والبعض الآخر سار كالخريف تذبحه الفرق التجارية ويتنازل في البدء عن بعض الحروف ثم عن بعض الجمل في الحوار ثم عن الحوار كله وتنتهي أعماله بمجرد الإنتهاء من عرضها . " (1) ونؤكد هنا أن السيد حافظ لم تزده النكسة إلا إصراراً علي موقفه المعادي لكل ظلم ونفاق وقهر وهزيمة ويأس .

وإذا رجعنا إلى حياة السيد حافظ العملية نجدها قد تنوعت واختلفت حسب المراحل والمراكز التى احتلها *.

---

* هو خريج جامعة الأسكندرية قسم الفلسفة وإجتماع عام 1973 كلية التربية نال دبلوم فى علم النفس والتربية عام 1975 . وخلال فترة 1974 إلى 1976 إحتل مرتبة مدير قطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالأسكندرية . وهو حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام 1970 ، كما نال جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى للأطفال فى الكويت عن مسرحية "سندريللا" عام 1983 . ويحتل الآن مكانة رئيس تحرير مجلة " رؤيا " الصادرة بمصر .

(1) – نفس المرجع والصفحة .

وكل نتاجات حافـــظ المسرحية تمخضت عن " فكر وثقافة .. تبلـــورت تحت ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة ، إنه نشأ في ظل ظروف مليئة بالتناقضات والشد والجذب والصراع " (1) .

ونقول – انطلاقاً من اطلاعنا علي أعمال السيد حافظ المسرحية – مع الناقد عبد الله هاشم إن السيد حافظ " أهم كاتب طليعي ظهر في السبعينات فهو يجمع بين الأصالة والمعاصرة وفيها يلتقي أعرق مضمون مع أحدث تكنيك " (2) .

يعتبر السيد حافظ بإجماع النقاد والدراميين المسرحي الطليعي هو رائد المسرح التجريبي في مصر . فقد دشن عالم التجريبية في مصر عام 1970 بتقديم مسرحية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني " . هذه المسرحية أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الفنية والجماهيرية ، وقوبلت بالرفض لأنها جاءت غريبة ومتميزة في مكانها وزمانها ، ولنفس السبب هلل لها البعض وشجع صاحبها علي المزيد .

ويعترف حافظ نفسه أنه ليس تشيكوف وليس يونسكو. ولكن " إنسان مرسوم في معبد آمون ومحفور علي جبهة التاريخ ... أسطوري الملامح باهت التقدير .. أرفض لوني وصورتي علي الحائط أتجاوز فعشيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة وكل تجاوز سراً من أسرار الحقيقة تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي لكنني يا أصحابي ألون في داخلي الأتربه والإخضرار والمنازل والقري والمدن والحـــواري

(1) – دراسات في مسرح السيد حافظ " ج : 1 مجموعات مقالات : ص : 128 . د. إبراهيم عابدين عالمية المسرح عند السيد حافظ .

(2) – ورد هذا الكلام في صحيفة الجماهيرية الليبية 25 سبتمبر 1981 نقلاً عن " مسرح الطفل في الكويت " ص : 99 .

والأطفال الصامتين .. ألون في داخلي كل شئ بلون جديد ... ولأني حين انبثقت من فيضان النيل .. كتبت علي جبهتي بأنني لا أحب أن أكون سطراً من السطور البيضاء الجوفاء أو في كلمة في قاموس آخر جامد أو ناسكاً في محراب الإغتراب. كان المسرح بالنسبة لي الهوية .. الجيتار ، القصيدة .. الباخرة .. كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها في أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة " (1) .

إن السيد حافظ يبين تمييزه عن باقي المسرحيين الغربيين مؤكداً إنطلاقته من تربيته البيئية ومن معطياتها وإنسانها وقضاياها وتراثها ، مجدداً ومنغرساً في واقعه يدق علي طبول الغياب يهتف في الناس " الحضور !! الحضور ياأهل هذا الوطن الموجوع " . يجيب فناننا علي محاوره حين يسأله لمن تكتب ، بالإنسان "، راغباً في ذلك توصيل الكلمات التالية " .. الكلمة .. الرغيف .. الكلمة التطهير .. الكلمة الشمول " (2) . لقد جمع هذا الفنان في قولته هانه كل القضية التي يتحملها الإنسان العربي : صراعاته مع اللقمة ضد الإقطاع والمحتكرين والمستغلين ، وكذا فضح كل الداءات والعاهات الإجتماعية والسياسية لتطهير الإنسان . أما الكلمة الشمول فهي تحمل كل القضايا الإنسانية في علاقتها الجدلية . ويصدر السيد حافظ في محاولته المسرحية عن رؤية خاصة ولكن هذه الرؤية كما يصرح بذلك نفسه " ليست من مستنقع ذاتي محدود منفصل يلهث خلف سراب أو إغتراب بلا معني .. هذه الرؤية منغمسة في صدر مصر نابعة من كل منابع العطاء .. تفجر الأشياء المصرية تحلق في آفاق واعية لمنح الإنسان شيئاً جديداً " (3) . ويعتبر حافـــظ

---

(1) – حوار أجراه رمضان عبد الحفيظ مع السيد حافظ تحت عنوان " الكاتب المسرحي السيد حافظ تحدث عن تجربته الخصبة "مجلة المواقف البحرانية 1988/4/25/694 / ص : 23.

(2) – نفس المرجع : ص : 24 .

(3) – نفس المرجع : ص : 24 .

نفسه من جيل مابعد النكسة لهذا كانت له خصوصيته تبعاً لهذا الإنتماء يقول " إن نكسة 67 تفصل بين عالمين بين جمهورين بين إبداعين . نحن إبداع مابعد النكسة لنا لغة جديدة في التعامل مع المسرح والكلمة . لقد إنتهي جمهور النكسة وبدأ جمهور المسرح المقاوم " (1) .

وكل هذا كان دفاعاً عن خوضه تجربة المسرح التجريبي من خلال مسرحية "كبرياء التفاهة " . التي قوبلت بالرفض موضحاً للجمهور والرافضين ضرورة التغيير مادام كل شئ في الواقــع قد تغير فـ " كفي الإنسان إختناقاً من هذا القديم " (2) كما صرح بذلك نفسه .

وهكذا يتضح لنا أن المسرح التجريبي خاض معركة عنيفة ليؤصل وجوده في المسرح العربي . إذ قابلته هجمات المقلدين في الستينات والمتطاولين علي الفن في السبعينات والثمانينات . لهذا وجد الفنان التجريبي نفسه في غربة قاسية وصد عنيف وإحساس محبط أمام مجتمع يكرس القديم ويقدسه متراجعاً للخلف .

فهذا علي سالم مثلاً يقف موقفاً عدائياً من المسرح التجريبي حينما ينتدب لتقديم السيد حافظ لمناقشته مسرحية " كبرياء التفاهة " . فيقول : " سامحوني لاأستطيع أن أجلس علي المنصة ولا أناقش هذه المسرحية أو مايسمي بالمسرح التجريبي إنه تخريب في المسرح وفي عقلية الجمهور إنني لو حكمت لطلبت إطلاق النار علي ممثل هذه الأعمال التي لاتبني الإنسان ولكنها تهدمه " (3) .

والحقيقة التي لامناص منها إن كل جديد يقابل في بدايته بالرفض مادام يقوم علي نسف العروش القديمة المقدسة ويقدم فناً جديداً يدحض معالم الفن القديم .

---

(1) - نفس المرجع والصفحة .
(2) - نفس المرجع والصفحة .
(3) - نفس المرجع والصفحة .

إن السيد حافظ ثار علي الشكل القديم الثابت الذي عرته الأحداث والنكسات وأظهرت نقط ضعفه وعجزه عن الإستجابة لمعطيات وقضايا واقع تغيير إنسانه وكل قطاعاته الحياتية . لهذا تشبث فناننا بالحركة المسرحية العربية " ... يفجر همومها ويضعها أمام واقعها بصراحة تشبه حد السيف وإنفجار القذيفة " [1] .

ولكي يصل السيد حافظ إلي فكرته المتوخاة يلتقط شخصياته من الأسواق والحارات ، ومن التاريخ يقول : تتوهج الفكرة والزمن والمكان والشخصيات في رأسي وفي لفحة الإبداع تجري علي الأوراق يتفتت الزمان يتغير المكان تتكتف الشخصيات ، وتتسع الرؤي فإما أن تستهويك اللعبة ، وتصبح جزءاً من مكوناتها ، وإما أن يطل وعيك علي تلك الرحلة الشاقة في الإبداع المسرحي فتقوم بالحذف والتطوير والتغيير ... " [2] . وإستجابة السيد حافظ لواقعه المر المثقل بالهزائم والأزمات هو الذي جعله يتبني المسرح التجريبي مادام مجتمعه يتغير ويتلون تبعاً للأحداث والقضايا التي تطرأ عليه . لهذا نجده يضيف ويحذف ويجدد في مجال التأليف المسرحي مكرساً جهوده لخدمة قضيته التي لاتخرج في إطارها العام علي القضية الإنسانية العادلة ، التي لاتهدف غير حقوق الإنسان وواجباته ، حتي تستقيم علاقة الحاكم بالمحكوم والمحلي بالأجنبي والفرد العادي مع الآخر العادي كذلك .

ويجمع النقاد أن السيد حافظ من أهم المسرحيين الطليعيين . ولعل قراءاتنا لأعماله تمنحه هذا الشرف دون منازع وتجعله رائد المسرح التجريبي الذي أسسه بالأسكندرية وتعدي تلك الحدود والقيود وإنتشر صيته بعد عنت وظلم كبير خارجها

---

(1) – حوار مع السيد حافظ أجرته مجلة صوت الشعب الأردنية الخميس 10 ربيع / 1 / 1404 هـ الموافق 15 كانون الأول 1984 .

(2) – نفس المرجع .

وبذلك فرض وجوده . لهذا يقول عبد الله هاشم " يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي وينصفه من ينظر إليه علي أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلداً لغيره ، فهو يأبي التقيد في مسرحياته بالقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطبيعي والواقعي بل هو يوثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما إتفقنا أن نسميه الواقع لتغلب العقل الباطني علي سمات العقل الواعي .. " (1) .

فالسيد حافظ بهذا المعني كسر القيود وإنطلق متحرراً لتحقيق ماينشده هو وما يأمل إليه كل إنسان لهذا قال عنه علي شلش " ... شاب جرئ جداً وطموح جداً حطم بجرأته كل تقاليد المسرح إبتداء من أرسطو إلي بريخت .. " (2) ، وماتحطيمه لقيود المسرح الكلاسيكي إلا نشداناً للتغيير في عالم إنقلبت موازينه وتلونت أشكاله وتبدل إنسانه .

ونستشف من خلال قراءتنا لنتاجاته أنه يصرخ فينا " لا حياد ولا صمت ولاضعف ولا خنوع . لابد من الدخول في اللعبة لابد من خوض الصراع وقبل ذلك لابد من فهم أصول وقوانين اللعبة " . إننا أمام عملية إستفزاز جدلية بين المبدع والآخر والواقع ، ولكنه إستفزاز بالمعني الإيجابي لأنه يحطم في الوقت الذي يبني فيه الأفضل . لهذا نما المسرح التجريبي في تربة صالحة ومهيئة له ، دعته ولم يفرض وجوده فيها كرهاً ، وإنما كان التواصل بينه وبينها يقتضيه كل منهما تبعاً

---

(1) – عبد الله هاشم " السيد حافظ : والمسرح الطليعي " مقال نشر بجريدة الرأي الأردنية 80/3/14 والمقال بمسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع السيد حافظ . ص : 323 .

(2) – علي شلش : " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث " مجلة الإذاعة والتليفزيون يناير 1973 ورد المقال بـ " حكاية الفلاح عبد المطيع " ص : 334 .

للتغيير الإجتماعي والنفسي والسياسي والفكري . لهذا ينعته عبد الكريم برشيد بأنه من جيل النكسة هذا الجيل الغاضب والمحبط والعنيف ومن هنا " كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة . وهو قلق وجودي وإجتماعي معاً ، لأنه يتردد بين رفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري ، وهو واقع تاريخي ساقته عوامل عديدة ذاتية وموضوعية إلي عنق الزجاجة ، وبذلك كانت النكسة ... " [1] .

عايش السيد حافظ أحداثاً دامية وظروفاً مرة قادته إلي عالمه الرافض الساخط . وإنتقل رفضه هذا إلي ممارسة إذ شاك في المظاهرات الطلابية بعد هزيمة 67 وتحدي الأوضاع وطالبه بالتغيير . وإمتد غضبه هذا إلي فنه الذي كرسه لخدمة القضية ، فكتابته " تكفر بالقوالب البالية فتحطم كل شئ ، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة ، فالتجريب لديه ضرورة لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير ، تغيير الرؤية وموضوع الرؤية وأدوات الرؤية ، وذلك من أجل إيجاد فن جديد لعالم جديد ، عالم يقفز علي قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والموسوم بكل عوامل النكسة " [2] لهذا جاء التجريب في المسرح مباشرة بعد النكسة أي في مرحلة إنتقالية وظروف متوترة كثرت فيها التناقضات والصراعات . فجاء التجريب كصدي لها يحمل فكراً مغايراً ورؤي مغايرة كلها جاحدة للثابت عاقة للخنوع والإستسلامية تصرخ بالتغيير والحركة والفعل في جو السكون والإنهزامية واليأس والصمت.

وكان أن قدم السيد حافظ مسرحياته ينعتها البعض بأنها " لاتمت للمسرح فى شئ ، وصور واقعاً عربياً متعدد الأبعاد والزوايا . فبدا هذا الواقع غريباً ، وبدت مسرحياته أكثر غربة . فالشخصيات قد تكون رموز أو قد تكون أصواتاً وقد تكون حيوانات بشرية ، وتبدأ الغرابة لديه فى أسماء مسرحياته ... " [3] .

---

(1) – عبد الكريم برشيد : " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس دراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 76 .

(2) – نفس المرجع / ص : 76 - 77 .

(3) – نفس المرجع : ص : 78 .

هكذا جاءت تجربة السيد حافظ فريدة في موضعها تلبي نادي القناعة التي تشبع بها صاحبها فكانت - بهذا - " تجربته أشبه ببرق في فضاء المسرح العربي وهو يريد دوماً أن يصل إلي الكلمة البعث - الكلمة الخلاص وهو يبحث دوماً عن فكـرة جديدة في شقة شقوقها ويركض وراء الشخصية التي تعبر عن العين السحرية ... لتكون الكلمة إزعاجاً وسحراً أو طريقاً فهو المسافر في المعاني والمهاجر في عقلية المشاهد كي يقتحم المخزون والموروث المسرحي الذي سافر معـــه ... فهو يعري المكان ويدحرج الزمان علي صدر المسرح ويجعل شخصياته تمثل الأرض والدم والنهر وتفتت روح الأشياء " (1) . لهذا لا نتردد في إعتبار السيد حافظ من الجيل الجديد الرافض للقديم " علي أسس واقعية ، من أهمها أن ذلك الجيل لم يف بالتزاماته إما لأنها لم تكن واضحة له كل الوضوح ، وإمّا لأنه سارع بالتنازل ظناً منه أن المعركة قد حسمتها الثورة ، وإما - أخيراً - لأنه كان كاذباً في التزامه فكان يغطي به تطلعاته البورجوازية ، ضارباً عَرض الحائط بمصالح طبقة الكادحين وبمصالح مصر إن هذا الجيل يحمل سلفاً مسئولية الهزيمة الماحقة ، والفشل الذريع الذي أصاب ثورة 1952 سلسلة الحركة الشبابية التي سادت مصر في 1946 وهو لهذا يرفض ويرفض أساليبه ويبحث عن أساليب جديدة من خلال التجريب ... " (2) .

ولكن يبقي أن التجديد في الإبداع المسرحي أو حتي غير المسرحي لاينفي القديم نفياً تاماً ولا يهدم قيمة الكلاسيكية كلها ، لهذا يقول سعد أردش : " إن التجديد في المسرح لا يرقي دائماً إلي مستوي الإبتكار والإبداع عليَ أساس هدم القيم الكلاسيكية بعضها أو كلها إنه المسرح الجديد يبقي دائماً مسرحاً تتوفر فيــه

(1) - " من هو الكاتب الطليعى السيد حافظ " ورد المقال بمسرح الطفل فى الكويت للسيد حافظ " دار المطبوعات الجديدة 5 سان مارك الأسكندرية / ص : 100 .

(2) - سعد أردش " مقدمة حول مسرح السيد حافظ المقال وارد فى مسرحية حبيبتى أميرة السينما للسيد حافظ / ص : 11 - 12 .

الركائز الأساسية لفن المسرح كما وصل إلينا في صورتيه : الرسمية (الأكاديمية) والشعبية ، منذ ما قبل التاريخ ، فهو دائماً حوار ما بين الفنانين والجماهير من خلال أحداث وشخصيات فنية تدور كلها داخل بناء اتفق علي تسميته " الدراما " لتمييزه عن الأبنية المختلفة لغيره من النوعيات الأدبية والفنية " [1] .

من هنا نستشف أن التجديد النسبي يقوم علي مقومات القديم ليبدع الجديد دون أن ينفي الكلاسيكي في كلياته وهنا تفعل " الأصالة والمعاصرة " فعلها في عملية التجديد . لهذا يقول سعد أردش عن السيد حافظ " تجريبية الكاتب إذن لاتتناول الأسس الثابتة للمسرح من حيث هو كذلك ، وإنما تقدم شيئاً يختلف قليلاً أو كثيراً عن المسرح الذي قدمه جيل الستينات ، وفي الحدود التي لحقت أيضاً بالنوعيات الأدبية الأخري كالقصة والرواية والشعر " [2] .

إن السيد حافظ يلتزم في مسرحه بقضايا الإنسان ، لهذا كان الغرض الأساسي عنده " ليس المسرح في حد ذاته . ليس الصيغة الفنية علي أي شكل من الأشكال ، ولكنه الكلمة والمضمون . إنه يمتلئ بمضمون ما ، ثم يصبه في قالب فني، ومضامينه ذات صبغة إنسانية عامة فهي لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الإجتماعي ، إنك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الإجتماعي : الأخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث ، في إطار من الفكر السياسي والإقتصادي والعسكري . والسياسة عنده لاتقتصر علي الأبعاد الداخلية – كعلاقة الفرد بالمجموع أو كعلاقة الحاكم بالشعب ، ولكنها تتجاوز ذلك إلي العلاقات الخارجية ، سواء كانت هذه العلاقة خنوع وخضوع للغير أو علاقة الند للند ، أو في النهاية طموحاً إلي الندية من العالم الخارجي . " [2] .

---

(1) – نفس المرجع : ص : 12 .
(2) – نفس المرجع : ص : 13 .
(3) – نفس المرجع : ص : 6 .

إن السيد حافظ يعتبر المسرح التجريبي ضرورة ملحة يقتضيها الواقع المتأزم، كما أنه ضرورة تخول للإنسان فرصة المواجهة مع الذات والواقع ، ومع الذات والمجتمع ، ومع الذات والإنسان نفسه . يقول السيد حافظ " المسرح التجريبي ضرورة لأنه يعني هدماً وبناء ، تراثاً ومستقبلاً رؤي وفناً فكراً وفناً .. المسرح التجريبي ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي والمريض فكرياً وفنياً ونفسياً ... " (1) .

ويقر السيد حافظ أنه يمثل مسرح الإجتياز والمسرح الطليعي ، بما أن العالم العربي يعيش توترات علي مستوي كافة الميادين . وأمام هذا الجو الساخن لابد أن يتحرك الجمهور بما أن القضية تعنيه وتهدد مصيره وتتحكم فيه ، فحالة المد والجزر والإنحدار والصعود والتناقض والصراع تستقطب حالات من المواجهة أو المساندة . لهذا جاء المسرح الذي يمثل الشعب وإختلفت إتجاهاته . فأراد منه قطب إجتماعي أن يكون برقاً للدعاية يهتف ببنود قناعاته وينتصر لها ، ووجهته فئة أخري وجهة التضاد والصراع ومقاومة كل أشكال الظلم والإستبداد وكافة الأمراض الإجتماعية. لهذا يتبني السيد حافظ المسرح الإجتيازي أو التجريبي التحريضي حتي لايقف علي الخط البارد كما يقول - أمام غليان الأحداث وإحتراق الشعب وإنهزاميته .

ويتأسف السيد حافظ لغياب المسرح الجاد وإكتساح المسرح التجاري للساحة وتزيفه للثقافة وتدنيسه لفكر الجمهور وتجهيله وإبعاده عن فورة الأحداث . والسبب في هذا يتجلي لنا في تصريح للسيد حافظ نفسه يقول : المسرح الجاد ذهب إلي المقبرة والسبب الخط السياسي الذي يسير في معظم الدول العربية منذ عام 1971

---

(1) - حوار أجراه شقيق شوكت العمروسي مع السيد حافظ تحت عنوان " السيد حافظ .. رائد المسرح التجريبي في مصر بملحق الثقافة والفكر الأحد 19 مايو 1983 / ص : 9 .

وحتي الآن ... " [1] . إن القهر والنفي والتعذيب والسجن كلها مقاصل تنزل علي رقاب كل فنان مبدع يقترب من الطريق الممنوع فيعري الواقع وصانعي هذا الواقع المزيف والمتعفن . وكان السيد حافظ من هولاء المقتربين من هذا الممنوع لهذا لم تنشر كتاباته في كل أنحاء الوطن العربي وقوبلت بعضها بالرفض . إلا أن هذا لم يزده إلا إصرار علي موقفه لينقذ الإنسان من خلال إنقاذ المسرح من أيدي المزيفين والمتلاعبين برسالته . وعملية الإنقاذ عنده في المسرح لا تقوم علي " الشعارات والهتافات الهستيرية فالفن الخلاق عليه أن يكون متوازناً مع الفكر والفـن والمتعـــة " [2] . وتشعرنا إبداعات السيد حافظ بالغضب والحقد علي الأوضاع المتأزمة كما أنها رافضة متمردة تضرم نيراناً في أحشاء الجمهور حتي تدفعه للفعل والحركة يساعدها في ذلك طبيعة الجيل المعني بالأمر والذي يحمل غضباً ورفضاً ينتظر الفرصة لطرحه في ساحة التجريب والتطبيق والممارسة . وما تجديد حافظ في مسرحه وتفجيره للكتابة التقليدية إلا جزءاً من تفجير هذا العالم من أجل إعادة البناء بأسس مغايرة وملائمة لشعب يتجدد الأوضاع تتغير . [3] وغضبه هذا ينطق من خلال لغته المنتقاة من قاموس الثورة والتحريض واللعنة والتمرد . وهو في كل ذلك يريد إطفاء نار الأزمة لا بنيران حمراء بل بطوفان أبيض يغسل الكل ويطهر الجميع . لهذا نجده يخاطبنا بمرارة الواقع الذي نتخبط فيه ، ويعدد خطايانا ومعاصينا فيسرد أولي هذه الخطايا ويجسدها في هدأة الموت والصمت ونحن مانزال أحياء ، فيعمق الجرح ويجعله ينزف ليصر صاحبه علي النداء والتأوهات ويطلب الدواء بقوة وإصرار ، إنه يرفض الإستسلام والنسيان وسكرات الخمر والغيبوبة .

---

(1) – حوار أجرته " مجلة الرسالة الكويتية مع السيد حافظ " / 1986 / ص : 29 فى إطار " فن وفنانون " .

(2) – نفس المرجع / ص : 30.

(3) – عبد الكريم برشيد : " برشيد مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " دراسات فى مسرح السيد حافظ/ج : 1 / ص : 79 مجلة أدب ونقد – القاهرة/ ع : 10 يناير 1985.

وتبني حافظ للمسرح التجريبي وخوضه غمار تجربة مسرحية جديدة مستجيبة لظروف الواقع العربي لا يعني أنه تقوقع داخل تجربة ضيقة أحادية الجانب والرؤية، وإنما يعني مزاوجته بينما هو عربي وماهو غربي سعياً منه لخدمة قضيته بأكثر من أسلوب وأنجح تكنيك . وهذا ماجعل عبد الكريم برشيد يقول عن أعماله : إنها "تحدق في الناس والأشياء بعينين : العين الأول عربية وهي مفتوحة علي الـ " نحن " وعلي " الآن " و الـ " هنا " أما الثانية فهي عين غربية مفتوحة علي المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة . هذا الإزدواج في الرؤية والتعبير عنها هو ماحرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي . إنه لم يسقط في اللامعقول والعبث لأنه إكتفي بمحاورة الشكل العبثي من غير أن يغوص في مضمونه الفكري .. " (1) .

فبرشيد ينفي عن السيد حافظ تهمة العبثية واللامعقول التي ألصقها به بعض الدارسين والنقاد ، رابطاً أعماله الفنية بالواقع الذي يعيشه يقول : " ... هذا المسرح العبثي (يعني مسرح العبث بالمفهوم الغربي) ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد ، لأنه حتي في هلوساته المحمومة وتحليقاته فهو لايفقد الصلة بالأرض التي يقف عليها ، ولاينسي المكان والزمان والقضايا إنه يبتعد شكلياً ليقترب مضموناً فقد نجد مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع ، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع قريبة منه لحد الإنصهار فيه ... عبثية السيد حافظ يمكن ردها إلي إصولها الحقيقية لأنها مرتبطة بالواقع الإجتماعي المحدد مكانياً وزمانياً وليست مطلقاً ، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول في المجتمع ، أي في العلاقات والمؤسسات وبهذا كان تمرده ثورياً ، لأنه - كفعل - يمكن أن يثمر التغيير تغيير الإنسان / المدينة / الدولة / الأمة ... " (2) .

---

(1) - نفس المرجع : ص : 79 .

(2) - نفس المرجع : ص : 80 / 81 .

بهذا تكون طليعية * السيد حافظ المسرحية مشروعة رخصت لها ظروف العالم العربى المرور ، خاصة وأن واقعها عانى ويلات الإنهزام على مستوى كافة الميادين والمواقف .

السيد حافظ يحلم دوماً بالتغيير لإدراك الخلاص لهذا نجده يتحسس طريقه السليم من ضمن عدة طرائق جربّها فى مسرحه ليصل فى النهاية إلى النبع الصافى الذى يروى به عطشه كل فرد ينتمى إلى هذا الواقع ويأمل التغيير والخلاص إلا أن عباد القديم ومقدسيه إنبروا له يحاسبونه على كل كبيرة وصغيرة وينقدونه متهمين مسرحه بالغموض والألغاز .

إلا أن السيد حافظ الطموح والمصر على موقفه والمتمرد على كل قيد يرفض " أقبية التقاليد ... يعطى كل نفسه ويبذل كل طاقته باحثاً فى هذا الواقع بالتكرار عن حياة جديدة وتنفسات جديدة لكن الواقع يرفض المغامرين فى زمانهم ... " (1) .

إن ما تؤكده كتابات السيد حافظ المسرحية هو إحداث ثورة على التقليد والمحافظة والجُود والثبات فى المسرح ، وتأخذ هذه الثورة على قواعد المسرح القديم مفهومها الشامل حينما يريد لها صاحبها إكتساح كل شبر من الأرض وكل فكر إنسانى لتعطى البديل لهذا يقول عن مسرحه د. شادى بن خليل: "... مسرح السيد حافظ هو المسرح الذى يهتم قبل كل شئ بإحداث ثورة فى المسرح العربى وهو يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الإنسان بل بالدور الذي يقوم به المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ماهو عجيب وما هو مألـــوف وماهـــو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هى وظيفة المسرح الطليعى ... " (2) .

(*) الطليعة كمصطلح – كما أوردها برشيد نقلاً عن بيرنا ردورت – الإستطاع عن باقى الجيش هناك رفض المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة . الإنقطاع عن شروط الهزيمة وهى شروط لها وجود فى الإنسان وفى الرؤية المتخلفة للوجود وفى الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك وفى الغة والفنون والآداب والأخلاق " برشيد مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " دراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 80 .

(1) – د. شادى بن الخليل " السيد حافظ والبحث عن دور للمسرح الطليعى العربى " مسرحى الطفل فى الكويت / ص : 61 .

(2) – نفس المرجع / ص : 62 - 63 .

ويجمع عدد كبير من الدارسين والنقاد علي أن مسرح السيد حافظ الجديد يبشر بمسرح القرن القادم ، كما أنه يحمل تجارب ما تزال تختمر لتشكل في الآخر مادة ينطلق منها الجيل المسرحي الآتي . لهذا يقول عنه د . إبراهيم عابدين : "مسرح السيد حافظ ربما هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة فهي كلها تجارب صادقة تحاول أن تلعب دوراً إيجابياً في حضارتنا اليوم وذلك عن طريق إيجاد اللغة الجديدة التي ينتهجها في مسرحه والتي تعكس بدقة وعمق مايضطرب في هذه الحضارات من صراعات .. والسيد حافظ عندما يحاول إيجاد لغة جديدة فهو يحرص كل الحرص علي أن تكون لغة فنية فيها ثراء وتعقيد الفن العظيم " (1) .

وتتابعت نتاجاته المسرحية في الظهور لتجزم للجمهور إصرار كاتبها علي خطه المسرحي ، فتحدثت " بلسان الحياة ضد الموت وقد قام مسرحه ليتضمن في ثناياه القيم الإجتماعية والثورية ليحملها في ثوب جديد " (2) ، لهذا جاء بطله من نوع خاص وهذه الخصوصية ليست مجانية ، وإنما استقطبت مكوناتها من نفس الفنان وقناعاته وآماله . فطموحات البطل الثائر علي الأوضاع وأمراض الواقع ، وصفاته التحررية وبطولته السلبية المتمردة وثقافته كلها سمات حوتها طبيعة وذات الفنان السيد حافظ . وهذا ما أكده محمود قاسم في إطار دراسته للبطل عند السيد حافظ يقول : " ... والبطل في أدب السيد حافظ ... هو هذا المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالي الفنتازي والمؤلف في أكثر أعماله .. يركز علي بطله وحده دون كل الشخصيات الأخري ... نري أن الإنسان الذي يتمرد عليه لايتمتع إلا بصفات سطحية من صفات الشر أو العنف ... فهو لايسيل الدماء ولا يقتل أحداً هو فقط " ظالم " لا أكثر وعلي بطله أن يتمرد علي هذا الظلم " (2) .

---

(1) – د . إبراهيم عابدين : " عالمية المسرح عند السيد حافظ " مجلة الثقافة العراق / ع : 1 س : 1983 مقال ورد بدراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 126 .

(2) – نفس المرجع : ص : 128 .

إن السيد حافظ يضرب من خلال بطله المسالم الثائر فى نفس الوقت عدة مواقف عربية وإنسانية شاملة ، فهو يقدم لنا بطلاً يتكلم أكثر مما يفعل يخطط ويرسم ولا يطبق ، يهتف ويطلق الشعارات ، يتردد ويسقط فى المواقف السلبية ، لايحمل السلاح ولا يسيل الدماء فهو دوماً ينشد السلم الهادئ ويمقت الحرب فى واقع يريد أن يتطهر ويبرأ من أدوائه بتضحيات شعبه ويفعلهم التطبيقى لقولهم وشعاراتهم .

ويطلعنا حافظ في حوار له عن رؤيته الفكرية والإيديولوجية في عملية إنتقاء أبطاله وتعامله مع الإنسان الذي يوجه إليه فنه وقضيته يقول : " .. فالبطل عندي يقاوم أولاً الداخل كي يحدد الخارج . والإنسان هو هذا النبع الصافي من المشاعر ... والسحب ، السخية وقبضة النار ، والقهر ، والظالم والمظلوم ، والقاتل والمقتول ، والروح التي تقاتل ، إنني أمجد الإنسان في مسرحياتي الذي يكافح من أجل تغيير واقعه والذي يصعد إلي مواقف دون أحلام ... فأبطالي خرجوا من الريف المصري العربي ومن الطبقات المسحوقة ... [1] ، وإهتمام حافظ بالإنسان وإنتقاؤه لأبطاله وفقاً لقضايا هذا الإنسان المعقدة هو الذي جعله " يلجأ إلي أشكال ومضـامين طليعيـة تتجـاوز كـل الحدود التي قامت عليها الحركات الطليعية السابقة ... " [2]

وهذا ما يجعل جل النقاد والدارسين يولونه أهمية عظيمة وينعتون إبداعه بالنضج يقول عنه د. شريف الحسيني : " ... فإبداعاته المسرحية لا تقل نضجاً عن إبداعات كل من يوجين ويونسكو – جورج برناردشو – وصمويل بيكت . فهو من الكتاب المبدعين الذين يملكون قدرة بالغة علي التجسيد وهو يملك قدرات واعيـة

(1) – محمود قاسم : " ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ " مجلة الباحث لبنان / س : 5/ ع : 3 (2271) 1983 ، ورد بدراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 105 - 104 .

(2) – حوار مع السيد حافظ أجراه " بشير هوارى " ورد بجريدة صوت الشعب الإردنية خميس 10 ربيع الأول 1404 هـ / 15 كانون الأول 1983 .

ومسرحية علي رسم شخصيات عميقة بدقة وعمق فهو كاتب متمكن من لغته الدرامية والمتتبع لمسرحياته إبتداء من " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني " وحتي آخر ماصدر له مؤخراً حكاية الفلاح عبْد المطيع ، يستدل علي أنه فنان عرف أن الشخصية الإنسانية في المسرح هي التي تمنح الدفء والدم وحرارة الحياة وهي التي تنزل المسرح من عالم التجريد إلي الحياة الصادقة " (1) .

ويعبر السيد حافظ في مسرحه عن رؤي فكرية وإيديولوجية تخطط لهدفها وتسلك المسالك الوعرة والموصلة في ذات الوقت إلي بر الأمان الواسع . لهذا نجده لا " يكتب في المسرح من فراغ بل تشعر حين تقرأ كتاباته المسرحية أنه يمتلك رؤية إيديولوجية فكرية متميزة إستمدها من معرفته للإتجاهات والمذاهب الفكرية والروحية والسياسية إلي جانب معلومات لا نهاية لها عن الفن والأدب والعلم ودور كل منها في خدمة الإنسان المعاصر " (2) .

من هنا نستشف أن فناننا أدرك هدف المسرح ومقوماته ووسائله ، فراح يعبر عن الإنسان ويخلق ويبدع في كل المجالات التي تهمه غير متوسل في ذلك بتقاليد المسرحية الموروثة ، جاعلاً شغله الشاغل رؤيته وقضية الإنسان التي لاتحب القيود والسياجات المفروضة في التعبير عنها ، فكانت النتيجة مضموناً مسرحياً معاصراً وعمقاً في الرؤية وشكلاً طيعاً ينسجم مع المضمون . فحصلنا في الآخر علي مضمون جيد في قالب جيد أيضاً . لهذا قال عنه د. شريف الحسيني : " يعتبر السيد حافظ الأب الروحي للمسرح التجريبي في مصر ... يتميز مسرحه بطابعين عامين أولهما الصراحة المطلقة في الحوار وثانياً يتبني قضايا الساعة لذا فهو حمل علـــي كتفيه مهمة القيـام بتجربة خطيرة في التاريخ المسرحـــي العربي ... " (3) .

(1) – د. شريف الحسينى تحولات فى المسرح العربى إبداعات مسرح السيد حافظ لماذا نغتالها ؟ " مسرح الطفل فى الكويت / ص : 94 .

(2) – نفس المرجع والصفحة .

(3) – نفس المرجع : ص : 95 .

والحقيقة التي لا مناص منها هي أن مسرح حافظ يعزف دائماً علي الوتر الذي يثير فينا الحمية والحماس ويدفعنا بحرارة إلي إحتضان قضيتنا والإنكباب علي دراستها تهييئاً للفعل الذي يخلص الإنسان ويسترد له إنسانيته وكرامته وحقه المسلوب . فإتجه لتحقيق ذلك التغيير إلي بث الوعي في الإنسان وإعطائه حرية إبداء الرأي وإتخاذ الموقف والبحث عن حل لمشكلته . وكان أن قدم بذلك مسرحاً يصور تناقضات المجتمع العربي وأزماته وصراعاته ومده وجزره بين اليأس والأمل والقلق والهجوع . فجاء مسرحه تصويراً موضوعياً " لصراعنا الخاص فهو يواجه جمهور مسرحه بشكل خاص لأن الإنسان بطبيعته يلجأ إلي الهرب من آلامه ومافيها من غموض مفرط وشيطانية مفرطة لذلك من الجائز أن نطلق علي مسرح حافظ أنه مسرح التحليل الموضوعي ... فمسرحه يساعد علي وضوح رؤياهم لأنفسهم ويستخرج أشباحهم وينظر إلي حقيقتهم الخاصة بنفس الطريقة التي ينظرون بها إلي حقيقة العالم " [1] .

وتجريبية السيد حافظ تجلت علي مستوي كافة المقومات المسرحية وأركانها بدءاً من الشكل ومايحويه من جزئيات وتفاصيل إلي المضمون الإنساني رهين الساعة . فتجلت لنا التجريبية علي مستوي الأشخاص والحوار وعلي مستوي كسر الإيهام وربط الجمهور بالصالة من خلال تقنيات وتصريفات ذكية يقوم بها فناننا . فمثلاً نجده يلجأ لمسألة التغريب علي غرار ما رأيناه عند بريخت وبيراندللو ، وفنتازية الحدث والزمان والمكان لشد إنتباه الجمهور ودفعه بعنف للتفكير والإنتباه والفعل والمشاركة في عملية البحث عن البديل وحل المشكلة المطروحة .

ولا ينسي السيد حافظ النهل من المصادر الشعبية والتاريخية لتقديم مسرح يستجيب للواقع والإنسان ، لهذا قال عنه إسماعيل الإمبابي : " إن حافظ يستمد تجاربه الفنية المسرحيـة من دراسـاته الفنية ومن تأملاته في المحـاولات المسرحية

---

(1) - نفس المرجع : ص : 97 .

الشعبية علي مر التاريخ وهذا هو المسرح الحقيقي لأنه يعبر كما يقول د . إبراهيم عابدين عن المشاكل الهموم التي تشغل كاهل الإنسان " [1] .

والسيد حافظ يملك ناصية التعامل مع المسرح كفن وكقضية ويمزج بين الحدث والمصاغ في قالب درامي والمقدم للجمهور فكراً ناضجاً وإبداعاً خلاقاً ، يقول : د.إسماعيل الإمبابي : " والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحي يحكي لنا حدثاً في قالب درامي مسرحي بل يعتبر بإنتاجه الفكري الناضج خالقاً مبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته الخاصة . وهو يغوص دائماً في أعماق النفس الإنسانية محاولاً الكشف والوصول إلي المثالية التي فقدناها في القرن العشرين محاولاً الكشف عن كل مايقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مادية ونفسية وحضارية – والذي لاشك فيه هو أن السيد حافظ يسعي جاهداً إلي خلق أعمال باقية علي الزمن مما دفعه غير مرة إلي الخروج صراحة علي الأشكال الفنية المألوفة .. وإلي توسيع أبعاد فنه إلي مستوي التنبؤ العام الشامل ، بالإضافة إلي الإهتمام بموضوعات إنسانية والقضايا المباشرة .

والسيد حافظ من الكتاب الذين يحملون مسئولية الغد علي أكتافهم – فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة .. وهو يرفض أن يكون ملتزماً بالأفكار المجردة فمسرحه يتكلم عن كل الأزمان الإنسانية ... فهو يتكلم في مسرحه عن قضايا إنسانية متعددة ... هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصرياً فقط ، بل في الحقيقة حمـل هـذا الكـاتب جـواز سفـر عربياً إفريقياً عالميـاً . فكل قلوب الناس جنسيته .. " [2] .

---

(1) – د . إسماعيل الإمبابي " الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ " مجلة الأسبوع العربي / 23 / 05 / 1983 / ص : 70 .

(2) – نفس المرجع : ص : 70 .

وقراءاتنا لنتاجات حافظ المسرحية تحملنا علي القول إنه فنان ثوري متمرد ومحرض ولكننا نجده يقر في حوار صحفي له بغير ذلك يقول إنه ليس " بكاتب ثوري مسرحي .. إنني كاتب مبتدئ عاشق تراب الوطن المحموم بحب الفقراء ... ضد إغتيال الفكرة وسجن الرأي الآخر وذبح القصائد وديمقراطية الجرائد ... إنني كاتب بسيط .. أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الإنسان الأمان . عاشق مصر العربية .. لست بكاتب كبير ولست بصاحب تقليعة ولكنني محاولة ثم محاولة ثم محاولة أن تكون الكتابة المغامرة الأبدية حتي تتفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة الفعل الخلاص " (1) . إنه تواضع الإنسان الذي يسري فيه الطموح دوماً ويبحث دون كلل عن البديل ويجرب ويحاول حتي يصل إلي النقطة التي تمناها والتي تكون بدورها نقطة إنطلاق أخري وهكذا دواليك مادامت الحياة في تجدد والإنسان والوضع في تغير كذلك .

إن ما لانهائية الزمان والمكان والإنسان والأحداث وتجددها هي التي توحي لفناننا ضرورة التجريب والتلوين والتبديل موضوعاً ومنهجاً لتقديم إبداع ناجح أصيل لاينمحي بمجرد إنمحاء زمانيته ومكانيته .

وهناك من يتهمه بالإندفاع والتسرع والمبالغة في مسرحه التجريبي بحيث لم "يحقق التوازن بين طموحه وبين مناخ التربة " (2) .

---

(1) – حوار مع السيد حافظ أجرته مجلة الرسالة الكويتية " 1986 تحت عنوان فن وفنانون / ص : 40 - 41 .

(2) – عبد العال الحمامصي " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث والطبوف الخرساء في الأودية الزرقاء مسرحيتان بقلم السيد حافظ " أوزوريس " الهلال نوفمبر 1971 ورد المقال بمسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 313 .

ولما قدم مسرحيته الأولي " كبرياء التفاهة " وأثارت ضجة وجدالات ، أراد أن يخفف من وقع الهزة بأن قال : " قد تكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة " [1] .

وثنائية رد الفعل المتراوحة بين الرفض والقبول كانت ضرورية ومنطقية طبقاً لطبيعة الحياة ، لأننا تعودنا أن نقابل الجديد بنوع من الحذر والحيطة والحوار ، كما أن محبي التجديد وكارهي الروتين ، وكذا مقدري المجهودات المجددة يتلقفون مثلاً هذا الجديد دون نقاش . يقول عبد العال الحمامصي " كل مايقال بشأن مسرح أوزوريس " * أنه تجربة لاتحتمل التعاطف المطلق .. كما أنه من الغباء أن تواجه بالرفض المتعصب أيضاً ... إنها تجربة تنسج بالمحاولات الدائبة معالم رؤيتها .. ولكنها محاولته للقول بصدق وحب من خلال التجريب .. بجانب أن نحسب لها شرف الجدية لهز ركود المسرح المصري .. وإقحامه في طريق الصعوبة بدلاً من التكرار ومن هذه الزاوية يجب أن يكون موقفنا منها بالحوار .. لا بالرجم .. بالتفاهم.. لا بالرفض " [2] .

وإنطلاقاً من الرأي الذي يذهب إليه أكثر من ناقد واحد من أن خاصية الفن المعاصر عامة والمسرح خاصة ، تكمن في صدوره عن المدهش والمثير وتوجهه لإحداث التوتر والقلق والغليان ، وإعتماداً لمباغتة إذ يعبر عن المألوف أو العادي بقدر مايعبر عن التوتر والغرابة والفنتازية [3] نقـــول إن السيد حافظ إبن بار للواقـــع

---

(1) – نفس المرجع / ص : 314 .

(*) – يقصد به السيد حافظ لأنه كان يوقع نتاجاته الأولى بهذا الإسم .

(2) – نفس المرجع : ص : 316 .

(3) – د . السعيد الورقي : " مسرحيتنان للسيد حافظ " جريدة السياسة الكويتية 14 نوفمبر 1980 ورد المقال بحكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 361 .

بالمعني الإيجابي وخادم للإنسانية في معناها الشامل ، إذ لاينفك في نتاجاته يعبر عن إنسان أضناه الشوق إلي الأفضل وكبله القهر والإحباط والإستبداد عن الفعل والحركة وأدماه الشوك الذي زرعه الطغاة في كل شبر من الأرض . إنه يبحث عن دواء لهذا الإنسان المتألم الموجوع ، وهذا الدواء لن يحصل عليه إلا في وصفة المقاومة والكفاح والتضحية ، وإدانة الواقع بكل سلبياته دون مصالحة . لهذا نراه يقدم للمتلقي " " شحنات متوالية من الإنبهار المدهش والمثير ، فهو لايقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقي ، وإنما يرمي إلي أن يحدث في داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل " (1) ومما لاشك فيه أن هذا البحث عن وسائل إحداث الصدمة لدي المتلقي المتأزم فرد الفعل بالمقاومة هو سر تجريبية حافظ .

من هنا كان لزاماً علي الناقد المعاصر أن ينطلق من نفس منطلق المبدع المنتج لأن كليهما يمثل الواقع المتخم بالجروح والتناقضات والقيم السلبية ، وذلك حتي ينجح في مهمة نقده ويكون أكثر موضوعية وعملية يقول د . السعيد الورقي " .. ومن أجل هذا فإن الناقد المعاصر لا يستطيع أن يفسر هذا الفن بالتالي إلا من خلال تلك التصورات السلبية – فقد تغير الأساس الفلسفي في التنوق الفني ، ولم يعد المتلقي يتنوق الفنون من خلال قيم إيجابية كالحق والخير والجمال ، وإنما أصبحت القيم السلبية هي أساس تنوق الأعمال المعاصرة التي يعتيشها من خلال السأم والرتابة والتفاهة واللاجدوي واللامعني وإفتقاد القيمة ، وغيرها من القيم السلبية التي أصبحنا نراها بإستمرار في مصطلحات النقد المعاصر " (2) .

والكلمة الإبداعية عند السيد حافظ لا تؤتي أكلها وهي تعيش الوحدة والقطيعة مع الفعل . لهذا نجده لا يؤمن إلا بالكلمة الطلقة والكلمة الفعل ، فالثورة عنده فعل

---

(1) – نفس المرجع : ص : 362 .

(2) – نفس المرجع : ص : 362 .

وتطبيق وليست مجرد حبر علي ورق أو هتاف بها من علي منابر الخطب أو من أفواه الممثلين والشعراء ، بل فعل في ساحة المقاومة والكفاح ودم بدل الحبر . وهنا يلتقي عنده الوعي الثوري بالفعل الثوري .

والمحاولة التجريبية التي عرف بها السيد حافظ شملت كل نتاجاته شكلاً ومضموناً ، إذ نجدها بدءاً من العناوين الغريبة التي إختارها لمسرحياته من مثل كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني / الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء / حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث / حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان / هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك / الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب / ...) . ويتعدي التجريب ذلك إلي الشكل الذي إرتآه مناسباً لمسرحياته ، إذ نجده يهجر تقسيم مسرحياته إلي فصول كما إعتاد ذلك المسرح ، وقال بتقسيمات أخري إختلفت من مسرحية إلي أخري ، ففي مسرحية " 6 رجال في معتقل " .. يقسم النقص إلي عدة جسور (الجسر الأول والجسر الثاني) ، أما في أميرة السينما يقسم النص إلي لقطتين ، ثم في نص " الخلاص " يقسم المسرحية إلي ثلاثة حدود ... ويقسم نص " ظهور وإختفاء أو ذر الغفاري " إلي بؤرات .

بهذا يكون قد غطي مسرحه بالمفهوم التجريبي من كل النواحي ، وذلك بتحطيمه للقوالب التقليدية ولا تساق اللغة الواحدة وللشخصيات والحوار [1] . وفي إطار تحطيم الجدار الرابع وربط الحالة بالخشبة نجده يستعمل تقنيات هامة ، كتغيير الديكور والإضاءة أمام الجمهور وكشف اللعبة المسرحية دون إيهام ومخاطبة المخرج للجمهور . فمثلاً نري عمال المسرح يصيحون أمام الجمهور مخاطبينهم :

---

(1) – مصطفى عبد الغنى : " المسرح المصرى فى السبعينات " المكتبة الثقافية 1987/ ص : 66 - 67 .

"إحنا مش ممثلين .. إحنا شيلنا الديكور وجبنا ديكور جديد .. كل واحد فيكم عليه أن يغير الديكور اللي جواه الديكور القديم إحنا بنهد، وبنبني لكن فيه ناس مابتهدوش .. واحنا مش ساكتين لها .. وإحنا يا إما حانقف لها يا إما تغير طريقها يا إما نذبحها " [1] .

ويقول مصطفي عبد الغني عن عالم السيد حافظ المسرحي : " هو عالم تجريبي يختلط فيه الحلم بالأسطورة ، الواقع بالتاريخ ، وتمتد غرابته من العناوين إلي التشكيل الفني إلي أقنعته المتباينة ومباشرته وعبثيته التي تترجم حال عدد كبير من الشباب المصري الذي عرف هزيمة 67 وذاق مرارتها .. غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية الجسورة تترك آثاراً سلبية لا يستطيع قارئه (= متفرجة) الخلاص منها ، أن الغلو في التجريب ينال كثيراً من غرابة التجربة ، إيجابيتها وبواعثها الحقيقية ، كما أن محاولاته للخروج من الإطار الكلاسيكي إلي التعبير التجريبي لا تتردد عن إستخدام أية وسيلة وأية حيلة . وبمعني آخر ، أن تجربته التي جاءت لتشير إلي التمرد علي الشكل الأوربي ... لم تأت بالبديل الفني من واقع هذه المحاولات لديه ، فلدينا في التراث العربي العديد من الظواهر التراثية التي نستطيع ، لو أردنا ، إعادة صياغتها في المسرح العربي المعاصر ، أو نعيد تركيب مفرداتها الفنية ، لنخرج بها إلي مشارف المعاصرة بغرض (تأصيل) مسرح عربي خاص بنا . وليس إلي تخوم مسرح (غائم) لأنه (غاضب) ولا يستطيع إستخدام أدوات (التراسل) الفنية بينه وبين جمهوره أهم عنصر في المعادلة الدرامية .. " [2] .

---

(1) – نفس المرجع : ص : 67 - 68 .

(2) – نفس المرجع : ص : 69 .

نلمس من رأي هذا الكاتب أن حافظ كان مغامراً جسوراً في مجال المسرح التجريبي ، ومغامرته هاته تعدت حدوداً للمشروعية والمعْقول إذ دخلت في جوانب منها في غياهب الغرابة والسلبية والمغالاة ، فأصبحت بذلك بديلاً لمسرح " أورعربي" ولكنه بديل لم يستمد جذوره من التراث العربي وأشكاله التي تلصلح أن تكون مادة لمسرح عربي أصيل بعد صهرها وصياعتها صياغة درامية تكتسب بها صفة الأصالة والمعاصرة في آن واحد .

والتساؤل الذي يمكن طرحه هنا هو هل فعلاً ينطبق هذا الرأي علي مسرح السيد حافظ ؟ وهذا ماسيتضح لنا من خلال طرح نماذج من مسرحياته عامة ودراستنا لمسرحية " ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري " خاصة .

إجمالاً لما يدور حول كتابات حافظ المسرحية نقول ما قاله برشيد عن هذه الكتابة التي وصفها بالكتابة الضد التي تتمرد علي كل الأصول التقليدية ، تقف داخل وخارج الفن المسرحي ، تؤمن بالمسرح كظاهرة شعبية وإبداع فني وفكري يرفض الإستبداد والجور . ولتحقيق هدف المضمون المغاير الجيد في الشكل المغاير الجيد كان علي فناننا أن يبدأ بهدم المسرح التقليدي الثابت والتوجه إلي البحث عن البديل . وربما عملية الهدم هاته تكون فوضوية ولا تصل في بدايتها إلي البديل الفكري والفني المطلوب ولكنها تبقي مهمة وضرورية لتحطيم صنمية المسرحية التقليدية التي باتت لا تستجيب لعصر جديد وإنسان جديد وإبداع حافظ المسرحي يمكننا نعته أنه لا أرسطي سواء من حيث التميز بين الكوميديا والتراجيديا أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدي وتأزمه وإنفراجه أو من حيث طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا . وهو لا يمل التجريب حتي أننا نكون في كل مسرحية من مسرحياته – تقريباً – أمام شكل تجريبي جديد [1] .

---

(1) – برشيد " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " مجلة أدب ونقد القاهرة ع : 10 / يناير 1985 دراسات في مسرح السيد حافظ / ج : 1/ ص : 84 - 85 .

إستتبع حافظ تجاربه الأولي من مثل " كبرياء التفاهة " بمسرحيتي " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث " و " الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء " سنة 1971 . وهي محاولة جادة نفضت عنها غبار الضبابية التي اكتنفت تجاربه الأولي .

والسيد حافظ في كل مسرحياته يزاوج بين الرمز الواقع ، يحملنا إلي أعلي مراتب الرمز ثم ينزل بنا إلي أحضان الواقع وكل ذلك في تقنية مسرحية وفكرية جادة تزيد إيصال فكرتها بشتي الطرق والوسائل يقول عبد الفتاح منصور : " إن السيد حافظ رغم إغراقه في الرمز في بعض الأحيان ، وملامسته للواقع مباشرة في أحيان أخي لايتخذ من الفن المسرحي ملجأ يهرب إليه من قتامة الواقع وإنما علـــي العكس من ذلك ليعيشه بكل عنـــائه ويوسع رقعته ومن الكشف قد يحدث التغيير ... " (1) .

والقاسم المشترك بين كل هذه المسرحيات هو نضال حافظ بالكلمة / الحقيقة الصريحة والجسورة ، إنها الكلمة الطلقة لخدمة قضايا الجماهير . فمسرحية الطبول الخرساء تؤكد علي قدرة الإنسان علي التفكير والنضال .

ويصدر حافظ بعد ذلك مسرحيتي " حبيبتي ... أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان " و " هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك " . المسرحية الأولي تدور في إحدي الملاجئ بعد هزيمة حزيران عام 1982 . وأبطال المسرحية ضحايا هذه النكسة يبحثون عن حل لمشاكلهم ولكنها تبقي حلول شخصية لا جماعية . ومن هنا نسجل فشلها وعجزها . إن النكسة جهنمتهم وقتلت فيهم الفعل وظلوا يحلمون ويأملون دون فعل أو حركة أما " هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك " فهي مسرحيـة

---

(1) – عبد الفتاح منصور " لمحات الحمى الجديدة تفاهة وكبرياء " المساء 1971 ورد بمسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 320 .

الحدث / الحوار إذ كل كلمة فيها تحمل معاني المأساة التي يحياها أبطالها الغرباء، الذي ينوؤون بحمل مشاكل تتنوع من فرد لاخر . وبرغم إختلاف رؤية العملين المنضمين في كتاب واحد ، فثمة خيط يجمع بينهما وهو وحدة المفهوم والمواقف من الفن والمجتمع . والبناء المسرحي في العملين يكاد يكون واحداً من حيث نزوع الكاتب إلي التجديد بخلق لغة مسرحية معاصرة وآلية جديدة [1] .

أما مسرحية " ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري " تضم كذلك مسرحية " الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب " ، التي تطرح نفس المشكلة التي تطرحها المسرحية الأولي ، إذ تعالج قضية قهر الإنسان ومحاولته التخلص من هذا القهر والهزيمة . وأحداث المسرحية تدور بعد 5 يونيو 1967 ، وأبطالها مجموعة من الأشخاص يتساءلون عن أسباب الهزيمة ويدينون القوة المتحكمة فيهم والتي تجرعهم المهانة القهر . وتعتبر هذه المسرحية من الوقائع التي كتبت عن القضية الفلسطينية، وتؤكد علي ضرورة عودة الفلسطينين إلي ديارهم إذ لا حل بغير هذا الفعل . وفي سنة 1981 يقدم حافظ مجموعته المسرحية " حبيبتي أميرة السينما " التي تضم ثلاث مسرحيات : حكاية مدينة الزعفران " ، و 6 رجال في مُعتقل " ، ثم " أميرة النمسا " . ففي المسرحية الأولي يطرح حافظ قضية العدالة الإنسانية ، إذ يبرز صورة الحاكم الفرد المتسلط الظالم والمستأثر برزق الشعب وثروته ، والساعي بكل وسائل القمع والإرهاب والخداع للتمسك بسلطته . وفي هذا الجو المتردي والمهزوم يعيش الإنسان بصمته المميت وسلبيته القاتمة وإن كان يعي بكل حواسه أزمته ومصدر داءاته وبواءها . ولكنه لايضيع حق وراءه طالب ، لهذا يظهر مقبول عبد الشافي الزعيم المحنك والمطارد وتلتف حوله الجماهير المسحوقة إستعداداً للتحرك ونسف الوالـي الفاسـد . وتلجـأ السلطة لحيلها البغيضـة وتعين

---

(1) - د . السعيد الورقي " مسرحيتان للسيد حافظ " جريدة السياسة الكويتية ورد المقال بحكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 369 .

مقبولاً خادماً للعامة لتبلعه في جوفها وتشل حركته . وبهذا تكسب سخط العامة عليه بعد تشويهه من كل النواحي . ومكان المسرحية يوحي بالعجائبية ولكن بالنظر إلي القضية المطروحة وزمانها نستشف أن المكان هو كل أرض وجد فيها القمع والإضطهاد والإستغلال وفساد الحكم وضياع الرعية . ويقول د. الإمبابي عن السيد حافظ إنه " من الكتاب الذين يحملون مسئولية الغد علي أكتافه فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الأخري . وحافظ نجده في مسرحه يقوم بمحاولات عديدة لبناء الفكر الإجتماعي والسياسي والإقتصادي في مجتمعنا العربي الذي ينطلق بخطوات واسعة فهو يملك ذلك الوعي المبكر " (1) .

و مسرحية " 6 رجال في معتقل " . تطرح الخلاص المجسد في الفدائيين الفلسطينيين من داخل الأرض المحتلة ، دون تفاهم مع العدو الذي يحاول كسب الأعوان بشتي الطرق .

أما مسرحية " أميرة السينما " فهي تعالج مسائل الفكر والفن والثقافة ، وتثير مسألة أصالة الفكر وزيفه وتجاريته . فالأميرة رمز للفن الأصيل الذي لم تلوثه دعارة أو فساد . والمسرحية عبارة عن رموز جسدها الأبطال لتأدية المعاني التي أراد المؤلف إيصالها للجمهور . وهذه المسرحيات الثلاث تجمعها صيغة فنية تميزت بمضامين إنسانية عامة ، شملت التراث والواقع المعيش وإنعكاساته علي الإنسان سلباً وإيجاباً . وفي سنة 1982 يصـدر الكاتب مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع " التي تضم ثلاث مسرحيات الأولي هي التي حملت عنوانها ، والثانية مسرحية " الخلاص " والثالثة " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا " .

---

(1) – د . شادى خليل : " النقد الإنسانى والسياسى فى المسرح السيد حافظ " مجلة إبداع القاهرة / ع : 2/9 سبتمبر 1984 ورد المقال " بدراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 98 .

فنص " حكاية الفلاح عبد المطيع " تجري أحداثه في عالم مأساوي رغم تغليفه بقناع الكوميديا التي يصح نعتها بالكوميديا الباكية التي إبتعدت عن أصول الدراما التقليدية ، فالكاتب هنا يعري المجتمع من خلال حكاية نزعت قناع النفاق وعرت سلبيات الواقع . وجعلت بطلها الإنسان العادي المهشم الذي تضغط عليه قوي القمع والطغيان وتسربله بسربال الخنوع والإستسلام . إنه البطل المقموع أني ولي وجهه سواء قبل السلطة التي لقيته في السوق وألقت القبض عليه لأنه لم يحترم قوانين الحكم ولم يلبس الأسود كما لبس العامة عندما مرضت عين السلطان كما أنه لم يخلع عنه الأسود لما شفيت العين . وكذا قبل الزوجة والأبناء العشرة والمجتمع . فهو يعيش علاقات متوترة تلعب به الأحداث حتي يقترب من الجنون .

والكتابة المسرحية هنا عادت إلي حكاية ماضية ولكنها في حقيقة الأمر تجسد رؤية الكاتب المتمثلة في قمع الإنسان العربي وإضطهاده ورفضه ، والكشف عن الفساد والتفسخ المتمكن من الهيئات السياسية الفاشلة في تدعيم حكمها بقوانين ديمقراطية ناجحة . وعرض حافظ لأحداث المسرحية في أسلوب زاوج فيه بين الجد والهزل والتلميح والتصريح والمأساوية والكاريكاتورية . فكانت ظاهرة الضحك سخرية لاذعة أفرزتها أزمان الشدة والقمع والأزمات ، حيث السلطة عاجزة أشد مايكون العجز عن قيامها بالإيجابي وإثباتها للإستقرار والأمن والمساواة ، فساد التناقض والصراع والإنتماءات الطبقية المتباينة والفقر والظلم . (1)

ويستقي حافظ موضوعه من حكاية شعبية إستفاد منها وصب فيها من خلال وقائعها موضوعه وقضيته التي تنتمي إلي عصرنا وواقعنا المعيش رغم أن سيـــاق

---

(1) – عبد الرحمن بن زيدان " حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية السخرية والتقاطع والمفارقات " جريدة الخليج أبو ظبي 19 مارس 1984 ورد المقال بكتاب " مسرح الطفل في الكويت " / ص : 76 - 77 .

المسرحية الزمني يعود إلي عصر المماليك . إن عبد المطيع يمارس عملية الهروب أمام واقع متردي جائر ديكتاتوري ، ولكن هروبه الضاحك الجنوني هذا فاضح لكل عناصر الضعف والفساد ، وضحكه ضحك غاضب باكي وجرئ فهو يريد أن يكون من العراة ولايريد منصب قاضي قضاة . إنه منتهي التحدي والحكمة والتعقل . فبطل حافظ وعي ظروفه وتشبع بمبادئه وعرف أن لكل ميدان بطل ولكل مقام مقال، فهو ليس أهلاً لذلك المنصب ، وهو المتمرد الحكيم الذي لايريد غير إنسانية الإنسان، ولايريد التصالح مع واقع ينفي الفقراء ويطؤهم بعنف وقسوة ويقتسم عبد المطيع البطولة مع حماره لأنه يقاسمه صفات متعددة من جوع وقهر وإذلال وسجن وقمع . وهنا تكمن أقصي مراحل المأساة حين يتساوي الإنسان مع الحيوان وأحرقت كل الامتيازات الإنسانية بأحكام ديكتاتورية سلطوية أباحت لنفسها ماحرمته علي غيرها .

ويؤطر برشيد عبد المطيع " ضمن القناع الثالث " من أبطال السيد حافظ الذين يبحثون عن الممكن لا المحال ، يبحثون عن مدينة يختفي فيها القهر والمسخ الإنساني والإستغلال والتخلف . وقد جعل شخصية أبي ذر الغفاري البطل الأول ، فهو الصحابي الجليل المتمرد الذي يمزج بين الكلمة الحق والسيف . وأما القناع الثاني فهو الذي يمثله سيزيف البطل بلا بطولة الفاعل دُون نتيجة ، إنه يمارس العبثية ويحمل هموم الإنسان العربي علي كاهله ، كما أنه يزاوج بين الهمين الوجودي والميتافيزيقي والهم الإجتماعي المادي . وهنا تكمن ثورته وتمرده علي البيروقراطية ، حيث يركز البطل السيزيفي علي الإجتماعي المحسوس بدل المجرد والميتافيزيقا .

وبهذا يظهر تعامل حافظ مع التاريخ ومع الأسطورة أي مع التراث ، فهو تعامل إيجابي يخضع التراث فيه لعملية الإنتقاء والتطويع ليصب فيه قضايا العصر

وهموم الإنسان العربي وآماله وآلامه .

أما القناع الثالث فهو الذي يمثله الفلاح عبد المطيع ، الرجل البسيط الذي يعاني الكبت الإجتماعي والسياسي ، يفرح ويحزن رغم أنفه في مجتمع يقوم علي اللامنطق ويفعل علي غير إقتناع ، فحَسبه أن يطيع داخل البيت وخارجه ليكون أهلاً للإسم الذي يحمله [1] . إنه يرمز إلي جيل " عاجز وعتيق لكنه جيل تواق إلي العدل والحرية ولا يعرف سبيل الحق إليهما ... ومأساة عبد المطيع تكمن في رفضه المطلق العنف المبني علي الإرهاب المتنصل من مسئولية الحُلم بالمستقبل نفسه " [2] .

أما مسرحية " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا " فحدثها الرئيسي يدور حول ضرورة القيام بالثورة والتغيير وتحقيق ذلك لا يتأتي بالحلم والمثالية بل بالفعل والتضحية .

وتأتي مسرحية " الخلاص " لتضرب علي نفس الوتر . وهدفها التحرير الذي لابد أن ينبع من الداخل حتي يتم تحرير الوطن من المستعمر .

ولا ننسي أن نذكر أن السيد حافظ كتب للأطفال أيضاً ، وأمتعهم في نفس الوقت الذي بث فيهم روح الحماس وهيأهم لغد ينتظرهم ويستوجب منهم الوعي بالقضية الإنسانية حسب كفاءاتهم ومقدوراتهم الإستيعابية مستلهماً التراث الشعبي والأسطوري من مثل مسرحية " الشاطر حسن " و " السندريلا " و " علي بابا " و "أولاد جحا " و " فارس بني هلال " .... وفي مجال القصة كتب " سمفونية

(1) – برشيد " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " نفس المرجع السابق .
ص : 81 - 82 - 83 - 84 .

(2) – د . إسماعيل الإمبابي " الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ " مجلة الإسبوع العربي 1982 / ص : 71 .

الحب ... " وتتعدد نتاجات حافظ المسرحية وتتنوع بحيث لايمكن الإلمام بها جميعها. ولكن نأمل أن تكون النماذج المسرودة قد زودتنا بنظرة علي عالم حافظ المسرحي التجريبي الذي يهدف بالدرجة الأولي تغيير الواقع المتعفن والمهزوم . لهذا يقول عبد الله هاشم إن أعمال حافظ " تظهرنا علي تجانس كبير في الرؤية وفي الوسائل الخفية المستحدثة لتقديمها . ومع ذلك فيمكننا أن نلاحظ تطوراً واضحاً عندما نقارن بين المسرحية الأولي والأخيرة " [1] . وإنطلاقاً من أعماله الفنية يمكننا أن نقول مع نجيب قرشالي أن " مسرح السيد حافظ ينتمي إلي مسرح الإثارة الذهنية مسرح يستطيع العقل فيه أن يتحرر ... مسرح يرتبط وجدانياً وفكرياً بقضايا الساعة للأمة العربية . ويسعي كاتبنا في مسرحياته المنتمية إلي مسرح الطليعة إلي تحقيق هدف طالما سعت إليه كل مسرحياته وهي تحرير الإنسان من كل مايقيد حريته السياسية والإقتصادية والإجتماعية ... وتعتبر مسرحياته إنجازاً رائعاً ، وتعتبر مسرحياته الفكرية الدرامية عملاً سوف يستخدمه غيره أساساً لأعمالهم .... ورؤيا السيد حافظ هي رؤيا جديدة في المسرح العربي كما أن اللغة المسرحية الجديدة التي نتهجها في مسرحه والمميزة في المسرح العربي جعلت العديد من مدعي الثقافة يوجهون إلي منهجه المسرحي اللوم ... فإتهموا تجربتهُ بأنها غامضة وتناسوا أن الغموض موجود في الحياة " [2] .

وخلاصة القول في مسرح السيد حافظ نجملها مع " حسن عبد الهادي " رغم أن الإجمال لا يفي هذا الفنان حقه ولكن يلقي أضواء كاشفة عن مسرحه يقول عنه " إنه كاتب قديم بالحس والفطرة جديد في أفكاره ومنهجه التعبيري .

---

(1) – عبد الله هاشم " أميرة السيد حافظ السينمائية " مجلة صوت الخليج الكويتية نوفمبر 1981 / ص : 39 .

(2) – نجيب قرشالي " رأيان في مسرح السيد حافظ " مجلة الشراع اللبناني / ص : 68 .

- تدور كتابات المؤلف فى ثلاث محاور هى : المحور الإجتماعى الإقتصادي ، المحور السياسى ثم المحور القتالى الوطنى الذى يطالب بالحرية بأسلوب عنيف .

- طريقته فى التعبير جديدة تستفيد من الإضاءة والديكور والإكسسوارات وكل ما يوظف فى العرض المسرحى وخاصة الحشد الكبير من الشخوص .

- يكسر الحائط الرابع بوعى وإدراك رغبة منه فى تعميق الحدث على الطريقة البريختية ومن أمثلة ذلك شخصيات ماسح الأحذية والشحاذ .

- يميل إلى الإستعراض والإبهار أحياناً فيقدم الأنماط الفولكلورية ، إمتداداً لوظيفة الكورس فى المسرح الإغريقى القديم كما يعمد إلى تعميق الحدث بإسقاط لافتات على خشبة العرض .

- يقوم السيد بوصف المواقف الدرامية عبر أدوات إنسانية وسلوكيات بشرية تمر بمواقف وصراعات يقصد بها الوصول إلى صلاح الأمر والرجوع إلى الخلق الحسن فى التعامل مع البيئة من بشر وجماد .

- يستدعى المؤلف شخوصاً أحياناً على طريقة لويجى بيراندللوفى مسرحية - ست شخصيات تبحث عن مؤلف - ولكن بأسلوب إحتفالى يجمعها لتعرض مأساتها بنفسها على المسرح ، ومن هنا فإن الكلمة هى التى تسيطر على العرض وتأخذ الدور القيادى فيه خاصة وهى اللغة أو وسيلة التعبير الوسيط بين الفصحى والعامية ... وقد تبدو أحكامنا غائمة شيئاً جديداً بعد أن هضم القديم وعرضه جيداً، ومن يهضم القدم لا بد وأن يتجشأ الجديد ... أعمال كثيرة للسيد حافظ تزداد فى كل مرة نضجاً وجمالاً .. فمرحباً بالإنجازات الفكرية الطيبة ... " (1) .
ونقول نحن أيضاً مرحباً بأعمال السيد المسرحية التى نبعت من أعماق إنسان يحب الإنسان ويكرس جهوده ليخدم هذا الإنسان ويحقق له إنسانيته سواء كان حاكماً أو محكوماً المهم الإحساس الإنسانى الذى يغمر القلوب والعقول فيثمر الخير والصلاح .

---

(1) - حسن عبد الهادى : " قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية " مجلة صوت الخليج نوفمبر 1981/ ص : 360/359 ورد المقال بحكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 360/359 .

الفصل الثاني

توظيف التراث في المسرحية

لقد صدرت مسرحية " ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري " سنة 1980 بمشاركة السيد حافظ ومحمد يوسف في تأليفها . وهذه السنة تسجل الإلتفات الكبير والقوي إلي ظاهرة التراث وتوظيفه بشكل مكثف في الفن المسرحي . وجاءت هذه المسرحية لإثارة عدة أفكار وقضايا لا لخلق الفرجة والمتعة . وتعاملت مع التراث التاريخي العربي الإسلامي في فترة الأمويين ، متخذة أبا ذر الغفاري بطلها المناضل سيف الحق القابض علي الجمر الذي لا يكل ولا يمل في سعيه لإحقاق الحق ، مبتعدة عن الإستاتيكية في التعامل مع التاريخ إذ أخضعته لمتغيرات الواقع وخصوصية اللحظة التي يهدف الكاتبان التعبير عنها بالرمز والتراث . وعليه ، فنحن إذن أمام محاولة درامية جديدة غرفت من التراث ولعب الواقع السياسي والإجتماعي والإقتصادي الدور الطليعي والجوهري في تشكيلها الفني والمضموني .

والجدير بتسجيله هنا هو أن غياب عوامل التحرر السياسي الداخلي وهيمنة الرقابة وعلامات الممنوع والمحظور هو الذي كان وراء الإهتمام بالديمقراطية والعدالة الاجتماعية ، وطرحها بشكل مكثف وملح في الأعمال الفنية بطرق رامزة وإيحائية ، وكان التراث إحدي هذه الطرق لأنه يتوفر علي صيغ درامية مهمة ينقصها الصقل والتشذيب ، وكذلك يتوفر علي مواقف وصراعات شخصية وأحداث تصلح قالباً وصيغة ومضموناً يعبر بها عن اللحظة الراهنة دون نسيان خصوصية كلا العصرين .

ونتساءل الآن : هل اغتراف المسرحية من التاريخ واعتمادها الرمز يعني هروباً من الرقابة وتمويها للحقيقة المحظورة أو جمالية فنية أو تأصيلاً للهوية الفنية

وبالتالي الإنسانية العربية ؟ فهذا ما سيتضح لنا من خلال تحليلنا للمسرحية والنظر إلي حياة السيد حافظ الفنية وقناعاته السياسية والفكرية .

إن نقطة الإنطلاق التي نعول عليها في تناولنا للمسرحية بالدرس والتحليل هو أنها دون شك إعادة كتابة أحداث ماضية في ضوء الحاضر دون نقل أو تقريرية ، وباعتبارها تجربة واعية فقد ركزت علي الحدث التاريخي والشخصية التاريخية وصاغتها في قالب درامي مشبع بالتوتر والصراع والحوار الحار والمجادل . وتجريبية السيد حافظ المسرحية مضت في هذا النص في اتجاه التراث تأكيداً لضياع قيمة العدالة الإجتماعية وشرف الكرامة الإنسانية في هذا العصر . من هنا أسقط التراث علي قضايا الحاضر للوصول إلي " غرض في نفس يعقوب " .

إن المسرحية تمثل وعياً تاريخياً يفعل فعله في الحاضر ويمتد بجذوره إلي تربة واقعنا . وتشكل فضاء فكرياً يسوده التصادم وتعددية الأصوات لتعدد القناعات والاتجاهات . لهذا يسود جو المسرحية التناقض والصراع والمد والجزر والفعل ورد الفعل والهجوع والغليان للوصول إلي تجسيد القضية وتوضيحها في كافة مستوياتها . وحينئذ يحدد الإنسان موقفه من الوضع والقضية فإما المواجهة والمقاومة وإما خنوع واستسلام وبكائية وخوف . إن وضعيتنا الراهنة تدعونا إلي "طرح الأسئلة حول معنائية الوجود الإنساني وماينقصه من مناخات صحية للممارسة الديمقراطية " [1] . لهذا سارع مؤلفا المسرحية إلي اختيار موضوع قديم / جديد علي أساس ما يقدمه لهما من مواقف سياسية مضت ولكنها في الأصل مرتبطة بالعصر الراهن ومعبرة عنه وباحثة عن البديل . فجاءت المسرحيــة

(1) – د . عبد الرحمن بن زيدان " مسرحية أبو ذر الغفاري : تجربة البناء الديمقراطي بين الإستحالة والإمكان " مكناس المغرب 1984 جريدة الزحف الأخضر – ليبيا / ع : 3 ديسمبر / ع : 10 دراسات في مسرح السيد حافظ / ج : 1 / ص : 122 .

"وسيلة قلق دائم ومبلوراً خلاقاً ومقدماً لعطاء وموثقاً صلة المشاهد بكل مايدور من حوله . " (1)

إنها مسرحية لا تريد إراحة الأعصاب وإثارة الضحك علي الأزمة والتصالح مع المجتمع بل تهدف إلهاب الأعصاب والقلوب والفكر لتندفع للفعل المغير المطلوب . كما أنها جانبت التنفيس واعتمدت التحريض بدعوتها للبحث عن أسباب الأزمة وضرورة البحث عن البديل . إن المسرحية ليست محض تسجيل وثائقي وحرفي للتاريخ والواقع معاً ، بل أنها طموحة لأكثر من ذلك ، مادام التسجيل عجز عن اصطياد مواقف تاريخية وصياغة أحداث الواقع بواسطتها . لا شئ مجاني تقريري ومباشرفي المسرحية ، لأن المباشرة تقتل الإبداع وتنفي الجمالية الفنية والمضمونية عن النص الإبداعي . كما أن المسرحية لا تقصر جهدها علي التحريض السطحي " اللاهث خلف تأثير لحظي يقود الفنان إلي الولع بالسطحي دون الكامن في الأعماق فيجئ فنه معوضاً وهمياً عن الإحباط والعجز السياسي والإجتماعي . فالفنان حينما يعي فنه بوصفه أحد مستويات بنية إجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكدح خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة علي الواقع إجابة عن معضلاته تبلور الجوهري الفاعل فيه ، وتحرض علي تغييره " (2) .

فالمسرحية جاءت حواراً ساخناً ومحتدماً ، إذ قدمت كشفاً يصدم الذوات الغافلة وعرت المجتمع ومؤسساته تعرية قاسية . إن الدولة في المسرحية تعيش في عالم متعال بعيداً عن الجماهير الشعبية المسحوقة ، وفي انفصالها هذا نجدها تمارس الكبرياء والترف وتسعي إلي خلق أجهزة وظروف للإرهاب والقمع السياسـي

---

(1) يوسف العاني : " التجربة المسرحية معايشة وإنعكاسات " دار الفارابي / ص : 79.

(2) محمد بدوي " تجليات التغريب في المسرح العربي قراءة في سعد الله ونوس " مجلة فصول المصرية / مج : 2 / ع : 3 / ابريل مايو يونيوي 1982 / ص : 90 .

لتبقي محافظة علي عليائها دون منغصات . والمسرحية المقدمة فيها شئ من أنفاس المؤلف " وأحلامه وعذاباته وقلقه . إنه يختزل / الآن / الممتد في الماضي والآتي ، كما يختزل / الأنا / المتجذرة في / النحن / كما أنه يختصر الـ (هنا) التي لها ارتباط عضوي بالـ (هناك) " [1] .

إن المسرحية – إنطلاقاً من هذا القول – تقدم لنا قضية قديمة / جديدة إذ أنها تمتد بجذورها القديمة إلي هذا الآن ، كما أنها تحمل عذابات ومعاناة المؤلف التي هي في عمومها عذابات جماعية ، وكذلك تقدم حدثها وقضيتها في مكان يمتد إلي كل الأنحاء التي تعرف هذه الأحداث المريضة من هنا فالمسرحية تستحضر أحداثاً ماضية ولكنها استقرأتها وطوعتها ولم تنظر إليها نظرة جمود بحيث لا وجود لها إلا خارج اللحظة الراهنة بل كأحداث تشكل مع الحاضر زمناً واحداً . لقد قدمت المسرحية قضيتها موزعة أفكارها ومواقفها علي شخصيات تمثل كل واحدة منها ضفة معينة وموقفاً خاصاً . فأبو ذر الغفاري هو بطل الحق والقيمة المفتقدة في واقع متعفن ، وهو الصحابي الجليل الذي عينه لا تنام علي باطل حتي يبطله ويحق الحق مكانه . لهذا نجده القابض علي الجمر علي طول المسرحية يظهر للسلطان فاتك بن أبي ثعلبة وإبنه السلطان أبي المجون المجنح بن فاتك في الحلم / الكابوس . إنه الحي قيمة وهاجساً يؤرق الظالمين المستبدين الطغاة . وهو الميت في الحقيقة ذاتاً تفني حينما يأتيها أجلها . وحياة وموت أبي ذر الغفاري هما اللتان يشكلان حيرة يختلط فيها الأمر علي السلطان وابنه . لهذا نجده مرة من بين الخطباء الثلاثة ، ثم يظهر كرجل عادي يجهر بالحق ويدعو إلي الثورة .

وإلي جانب السلطان وإبنه نجد أجهزة الدولة والقوات المساعدة لها علي نشـر

(1) برشيد : " حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي / ص : 13 .

الفساد وتطبيق الظلم والقمع كالشرطة والملثمين (الشرطة السرية) التي تحصي تحركات العامة وتلفق لها التهم باسم القانون والعدل ، وخبير الإختلاق علي الناس وخبير التشويه ، وكبير الحراس ، والحاشية والوزير . ونجد أيضاً شخصيات أخري من أمثال زوجة أبي ذر الغفاري وابن مسعود والقاضي المعزول سيف الدين الفاروق، وهيئة المحكمة (القاضي ، عضو اليمين ، عضو اليسار ممثل الادعاء) ، فرقة الفتيات الجميلات ، وفرقة شهود الزور والخطباء الثلاثة ، وجمهرة من الناس (فلاحون ، أجراء وعمال عاديون وفتيان ...) ، المؤدي ، الكورس ، شهود النفي وشهود الإثبات .

أما عن المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية فهو دولة " فردوس الشوي " (الفردوس الأخضر سابقاً) . وإنه مكان فنتازي عجيب وغريب ، وفنتازيته تأتي من كونه ليس له موقع جغرافي علي خريطة العالم ، إذن فهو مكان لا زماني ولا مكاني ويوضح ذلك السيد حافظ في مقدمة المسرحية قائلاً عنه إنه " .. دولة " معنوية " تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر ، والهزيمة ... ويقدر إزدهار الحرية ، والتقدم وانتزاع الفرد – المواطن والمواطن – الفرد سنابل المقاومة لتحقيق طرفي المعادلة الإنسانية الصعبة : الحرية والعدل، الفرد والمجتمع بحيث لاينطمس أي طرف من طرفي المعادلة أو يمحي أو يمسخ ، بقدر ماتنحصر هذه " الدولة المعنوية" وتنكمش في نقطة غير مرئية في اللازمان واللامكان .... والمأساة التي يكابدها الإنسان في كل مكان ، وزمان أن هذه " الدولة المعنوية " تتجسد حين (تحتل) حيزاً مادياً، ورقعة " جغرافية " في دول كثيرة من دول هذا العالم ، حتي ليصبح الكيان الإنساني المقاوم في أي زمان وأي مكان ، وفي كل زمان وفي كل مكان. .

..... وبعبارة أخري .... فإن دولة " فردوس الشوري " موجودة في كل زمان ، ومكان حتي ينجز الكيان الإنساني خطوة واحدة علي طريق المدينة الفاضلة بحكم

الواقع ، وإن كانت معلقة علي حافة اللازمان ، واللامكان بحكم التصور الذهني .

أما بالنسبة إلي زمان المسرحية فهو عصر أبي ذر الغفاري وعصر الأمويين حيث انتشار القهر والكبت السياسي والاجتماعي وفساد الحكم، ودليلنا في ذلك تلك الإشارة التي وردت في المسرحية علي لسان السلطان فاتك قاصداً بكلامه أبا ذر الغفاري حيث قال :

– من أي مستنقع فكري نشأ هذا الرجل لم يؤمن بالتطورية وأن الأقوي يسود والأضعف يسقط لم يتفاعل لم يفهم الظروف الأموية ...... [1] .

ولكن الزمان الحقيقي وليس زمان التراث التاريخي الذي استلهمه النص ليصب فيه قضية العصر هو زمان القهر والكبت والعجز والفساد والأباطيل والحرمان، إنه زماننا الذي يسكن وجدانات الشعوب ويؤرقهم لمرضه وداناته الموغلة في الإستفحال والتعفن .

إن المسرحية في كل بؤراتها تصور العلاقة بين الحاكم والمحكوم ومايتداخل فيها من أحداث وقضايا أخري ولكنها لاتخرج عن نقطة قضية الإنسان حاكماً ومحكوماً، ظالماً ومظلوماً ، قامعاً ومقموعاً ، مستغِلاً ومستغَلاً ، فكل المتناقضات والأصوات جمعتها المسرحية وفتلتها لتقدم لنا نسيجاً اختلفت أنسجته وألوانه لاختلاف القناعات والإتجاهات والأيديولوچيات ، فالحاكم يسعي بكل الوسائل المروعة وغير المشروعة لإثبات وتدعيم عرشه ، والمحكوم يتأرجح بين الرفض والقبول لإحكام الهيئات العليا المسيطرة .

إن السيد حافظ يبعث بأفكاره ، والتي يجب أن تكون أفكارنا أيضاً ، موضحاً ومحرضاً من خلال شخصية عرفت في تاريخنا العربي الإسلامي بكفاحها ضـــــد

---

(1) المسرحية / ص : 19 - 20 .

الظلم والقهر والإستغلال . والمسرحية تشرح الحاضر من خلال تلك الشخصيات التراثية التاريخية ، فتوضح العقد وأسباب البلاء ومصادر اللعنة ومواطن المرض الذي اكتسح كل عضو في جسم المجتمع . لهذا فهي تشبع رغبتنا المتعطشة للبديل والتغيير في الوقت الذي تضمئ النفس وتدعوها في وقفة حماسية وتحريضية للبحث بنفسها عن هذا البديل الحقيقي .

وقدمت القضية شخصيات تراثية شريرة (فاتك / أبو المجون / شرطة / وكل مساعدي السلطان الحائر ...) وخيرة أبو ذر ، زوجته ، القاضي المعزول الفقراء ..). لذا يحتدم الصراع ويأخذ بعده الفكري والمصيري . بهذا تحملنا المسرحية – شئنا أم أبينا – علي إنماء أحاسيسنا وتنويع مداركنا للدخول في غمرة الصراح حتي تتولد لدينا طاقة جبارة لحل مشاكلنا والتغلب علي القيود والصعاب التي تكبل وتعرقل سير إنطلاقتنا لتحقيق غـد أفضل حيث لاوجود لجائع ولا مستبد ولا فقير ولا سجين ولا عبد ممقوت مقهور .... وهذه الدعوة التحريضية تهزنا من الأعماق بلغة حماسية ومتمردة أيضاً تشرح وتُشرِّح الواقع بطريقة إستفزازية وناقمة علي الأوضاع . كما أن حافظ يحملنا برفق وحنان بما أننا المقهورون والمحرومون والمكبوتون علي استنتاج جميع ما قد يحدث في المستقبل ، من خلال أطروحاته وأفكاره التي تنطلق من تربة المجتمع وتعود إليها ، دون أن يرهق فكرنا . فالفن المسرحي عنده يمنحنا صورة واضحة المعالم لمجتمع الماضي والحاضر والمستقبل ويوجهنا الوجهة الصحيحة ، ويحملنا علي الاعتبار من تجارب الآخرين كل ذلك في أسلوب دقيق وبصورة إبداعية وخلق تصويري رامز وهادف .

فبين الحدث المسرحي وإستلهام التراث التاريخي الإسلامي إختلاف زمني لامحالة ، إذ الوسيلة لها صلة بالماضي بدون شك ، بينما يمكن القول إن زمن الحدث المسرحي هو الآن . وهذا الأمس منظور إليه من زاوية مشرقة جسدها أبو

ذر الغفاري ومَن ماثله ، وأخري مناقضة مظلمة جسدها السلطان فاتك وابنه أبو المجون ومن سار علي دربهما .

والصراع في المسرحية صراعان ، صراع الأمس الذي سجله التاريخ لنا بين أبي ذر الغفاري وكل طاغية ظالم استأثر بأموال وثروات المسلمين وعاث في الأرض فساداً وبين حكام اليوم الذين ساروا علي شاكلة فاتك وابنه أبي المجون . لهذا يبقي أبو ذر وفاتك وابنه أبو المجون مجرد رموز تؤدي عدة معان وأفكار . إننا هنا بصدد انصهار وإنفجار القديم في الجديد وفق حدث امتد بجذوره إلي الآن ، في واقع يستجدي الخلاص من أنياب وحوش الأرض الفاتكة ، وهذا الخلاص جسدته المسرحية في شخص أبي ذر الغفاري الذي يملك وعي الممارسة وسبل الخلاص ، وإحقاق الحق الضائع بين أنانية وفجور الحكام والمحيطين بهم وبين صمت الأموات وخوف أصحاب الحقوق الضائعة . لهذا يذوب الصراعان في بوتقة واحدة ، وصراع شامل تبقي الوسيلة فيه واحدة وهي الكفاح والمقاومة ، والهدف واحد أيضاً يتمثل في طلب الخلاص والتغيير .

تبتدئ المسرحية بحقيقة تاريخية وهي في معناها حديث نبوي شريف ، تتلخص الرؤية الفكرية والقضية الشاملة للمسرحية كلا :

المؤدي : وتموت غريباً في أرض الله الواسعة
وتموت غريباً بين خلق الله الجائعـــة
وتموت بعيداً ولم تحسم القضايــــا
بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا [1]

إن الغربة التي تعنيها المسرحية غربة الحق والنضال المتجسدان في شخص أبي ذر ، يموت وهو الرمز في أرض واسعة قبل أن يحصل علي الحل والخـــلاص

(1) – المسرحية / ص : 13 .

في أرض الجوعي والفقراء .. إنه موت غريب غرابة تلك الأرض التي تجمع الشئ ونقيضه .

لقد فتلت منذ البداية فكرة المسرحية في بؤرة التفسير وبرزت مجسدة في الصراع بين الحق والباطل وبين الفقراء والأغنياء .... ويأتي الكورس لسان الحقيقة والحق الذي لايخشي في تصريحاته لومة لائم ، ليضئ ماتبقي غامضاً ، مخاطباً "عبيد الأرض" المنبوذين والضحايا والعرايا والجائعين ، ليدفعهم للتساؤل عن الغد وعن أحلامهم . وعندما يتساءل عن موت أبي ذر الغريب ، فإنه يقصد تحميس ضحايا الوضع ودفعهم للبحث عن الحقيقة حتي لايموت أبو ذر / الحق غريباً . إن أبا ذر هنا هو الرمز الذي يؤدي المعني المكبوت والمطارد من لدن سلطة متسلطة وطاغية . لهذا جاء أبو ذر الرمز ليحرك الأحداث ويخوض الصراع ضد قوة ديكتاتورية محاولاً بث الحماس ودفع الجماهير إلي الفعل في سياق يجمع بين الحاضر والماضي ، كل ذلك في جسارة وجرأة حفظهما له التاريخ يقول " خالد محمد خالد " عن أبي ذر : " لقد خلق ليتمرد علي الباطل أني يكون .... ولسوف يحيي حياته صادقاً .... لايغالط نفسه ولايغالط غيره ، ولايسمح لأحد أن يغالطه .. ولن يكون صدقه فضيلة خرساء ... فالصدق الصامت ليس صدقاً عند أبي ذر ... إنما الصدق جهر وعلن .... جهر بالحق وتحدي للباطل .... تأييد للصواب ودحض للخطأ " [1] إنطلاقاً من هذا الرأي ندرك أن حافظا لم يستق هذه الشخصية من التاريخ ليجعلها بطلاً للمسرحية مجانياً أو بمحض الصدفة والإنتقاء الساذج .

وقد قسمت المسرحية رؤاها وأفكارها إلي بؤرات متسلسلة ومتلاحمة الأولي هي التفسير والثانية الإدراك والثالثة الموقف . وسوف تتضح لنا مصداقية هذه العناوين

---

(1) – خالد محمد خالد : " رجال حو ل الرسول (ص) " دار الكتاب العربي ، بيروت . لبنان / ص : 78 - 83 .

ومصداقيتها من خلال دراستها وتحليلها. وقد وقفت البؤرات عند الموقف أي اتخاذ موقف من الأحداث التي تلم تبيانها في البؤرتين الأولتين وهذا الوقوف عند هذا الحد له بعده الأيديولوجي الواقعي في المسرحية التي قدمت القضية وأبانت عن طرق الخلاص فما بقي إلا اتخاذ الموقف منها وبعد ذلك الفعل والممارسة لجعل هذا الموقف حقيقة ملموسة لا كلاماً ينطق أو ينشد أو يرتل كالخطب والمواويل . لقد اتخذ الصراع واجهات كثيرة في المسرحية شكلتها عدة متناقضات اجتماعية وسياسية واقتصادية . والذي يجزم ذلك ما جاء في قول زوجة أبي ذر الغفاري وهو في الحشرجة الأخيرة :

ياسيدي ومنبت الفكر الشريف ... ياحلم الرجال الخصيب تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة وسقوف الأكواخ بين كل حانة وحانة مسجد وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين وبين الحق والباطل سجون الجلادين وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام والموائد تمتد في حدائق القصور الغناء بأطيب الطعام وأنت هنا إلي جانب تشرب رملاً وتأكل رملاً هنا وهناك .... في المدينة ... بين كل رجل ورجل من الشرطة السرية وبين صوتك وصوت الناس التضليل والضلال المبين ... وبين كل مضغة ومضغة من الطاعم ... قلق المجاعة ياشديداً استيقظ يا أبا " ذر " يا غريباً ، منفياً حدق في الأفق الأزرق واستيقظ (1).

فالزوجة هنا تمثل المرأة التي تناصر الحق وتنتصر له وسنجد لها النقيض المتمثل في فرقة الفتيات الجميلات المناصرات للهو والباطل والزور .

(1) – المسرحية / ص : 14 - 15 .

يجسد أبو ذر / الرمز كل فكر شريف نقي يطهر كل الأرجاس لهذا فهو حلم خصيب يتولد عنه الخلاص . وهذا الفكر يتجه نحو الفقراء المسحوقين في الأكواخ والبيوت الضيقة الخانقة ليوقظهم ويوعيهم بقضيتهم ليسعوا ويتحركوا بحثاً عن البديل .

وجمعت مدينة " فردوس الشوري " كل المتناقضات ، فبين المسجد / الدين / حانات / الضلال والفساد ، وبين الحق والباطل والسجون والجلادين وبين قصور السلاطين والأمراء بيوتات الفقراء بلا طعام ... إن كل الأمكنة والتسميات لها دلالاتها في الصراع والتناقضات بين عوالم الأغنياء وعوالم الفقراء ، لهذا يقول عبد الرحمن بن زيدان " إن اعتماد هذا النوع من التركيب ، والنداء الموجه لأبي ذرالغفاري لكي يعود .... معناه أن هناك الذين يملكون القدرة علي جعل حاجاتهم فعالة حيث يحصل القلائل علي الكعك قبل أن يتوفر الخبز للجميع ويشيد القصر الكبير بجانب حي الفقراء ومعناه كذلك رفض عالم الزيف والنفاق الإجتماعي والتسلق الطبقي السائد في مجتمع حلت فيه علاقة العنف محل الأمن والسلام والترف " أبو المجون "مَحل سعادة البشر والقمع الإقتصادي المباشر " فاتك " محل حرية التعبير وخدمة الصالح العام " (1) .

فأبو ذر مازال حياً كقيمة يصر عليها الحق والجائع والمظلوم والفقير والمقموع. إنه بين كل هؤلاء ولكنهم لا يدرون لأن الخوف يكبلهم وكلمة الحق عند سلطان جائر تعني الإعدام والإدانة ، هكذا ينفيهم صمتهم ويتركهم يتلظون في نار المعاناة والحرمان . لهذا يدعوهم أبو ذر ليضربوا بسيف الجوع ولا عذر لهم في ذلك رغم إنتشار العيون ورجال الشرطة السرية فالفعل فعل والحق حق لهذا يقول :

---

(1) د. عبد الرحمن بن زيدان " مسرحية أبو ذر الغفاري : تجربة البناء الديمقراطي بين الإستحالة والإمكان دراسات في مسرح السيد حافظ ج : 1 / ص : 143 .

جئت .... لأنذركم ... إنه عصر الموت للروح هل تدركون
ياأصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم
تتضورون جوعاً وتنامون علي الحزن والفقر والحاجة؟ (1)

حينئذ تهتف الأصوات طلباً للانقاذ والخلاص . وكل ما جاء علي لسان أبي ذر حقيقة تاريخية طوعتها المسرحية وأفرغت فيها حمولتها الأيديولوچية المعاصرة . لقد صاح أبو ذر في جموع الفقراء يوم توجه إلي أهل الشام بعد استفحال داء حب الدنيا والمال والاستثمار بالخيرات بهذا الكلام " عجبت لمن لا يجد القوت في بيته ، كيف لا يخرج علي الناس شاهراً سيفه " (2) . هكذا كان أبو ذر يحلم بالكلمة / السيف / السوط في يد المظلوم ليسترد حقوقه ، بمعني المزاوجة بين القول والفعل ولكن التسامح والسبات حالا دون ذلك . لهذا يتألم أبو ذر لهذا الوضع المتردي الذي ذبحت فيه الشجاعة وسجنت فيه الحقيقة وأصابه الركود والخنوع ، فضاعت القيمة . حينئذ يطلب من زوجته / المرأة أن تطوف به سبع مرات حول الحقيقة ، حقيقة ما كان وما سوف يكون ، لأن صوته بح من كثرة المناداة والتحميس ، وضاع بين الوشايا والأضاليل . ويطرح الكورس قضية الطاعة ، ولكن طاعة من ؟ إذ لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق ، والسكوت عن الظلم والفساد معصية لا طاعة فيها والإقتناع والقناعة بكل الأوضاع كذلك باطل . ويضعنا أبو ذر أمام أختيارين فإما الدين أو الدنيا ، وإما الجنة أو النار ، وإما اليقين أو العجز والقهر والتمويه . ولنا أن نختار بكل حرية . وهنا يلقي لنا بالمسئولية والقضية باعتبارنا شعباً / وناساً / ومجتمعاً ، ويبقي الرمز / أبو ذر يحرك فينا الممارسة والفعل ورد الفعل للأوضاع المتردية .

---

(1) - المسرحية / ص : 16 .

2) خالد محمد خالد رجال حول الرسول " / ص : 89 .

وبعد هذه الطروحات يأتي السلطان فاتك ليدحضها ويتهم أبا ذر بالرجعية وتعفن الفكر ، فيأتي بكل الأوصاف المناقضة لما طرحته زوجة أبي ذر في الأول ، وهذه وسائل الإرهاب والتشويه التي تعتمدها السلطة للقضاء علي المناضلين يقول فاتك عن أبي ذر :

– من أي مستنقع فكري نشأ هذا الرجل لم يؤمن بالتطورية وأن الأقوي يسود والأضعف يسقط لم يتفاعل لم يفهم الظروف الأموية .

ويضيف أبو المجون : من أي إطار خرج .... لم يكن تحرريا ، ولم يكن تطورياً ، ولن يكون [1] .

وعالم السلطان مناقض تماماً لعوالم أبي ذر ومناصريه ، إنه عالم اللذة الخمر والحكم ، القهر والإستغلال ويوضح ذلك هذا الحوار الذي يجري بين السلطان وابنه .

– أبو المجون : .... الخمر والأمر لا ينفصلان الأولي تجعلك تتوه والثانية تجعلك تسود .

السلطان : إني أفرح بك يابني

لك حين تحكم ، فكر ، فكر وأنت تشرب

أبو المجون : بالطبع ، إني سأفكر وأفكر

السلطان : يابني ... افعل ماشئت لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر وامسك في يدك مسبحة واطلق البخور وتمتم ، الوالي العاقل يفعل مايشاء في الخفاء

وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء

يتصدق يصلي

---

(1) – المسرحية / ص : 19 - 20 .

ويبني المسكن والمسجد

..... حتي تزور بلداً مسيحياً ابن كنيسة

وادع إلي جوارك شيوخ المساجد ولا تنسهم في الولائم .

وابسط لهم يديك الكريمتين ليطووا العامة تحت أذرعهم

.... فيهتفون لك .... بذلك تضمن السيطرة عليهم

وارسل عيونك في كل المساجد

فإذا وقف ضدك شيخ قولاً أو فعلاً فانفه ، وشرده

واجعله الزنديق المارق ..... [1].

شتان هنا بين وصايا الرسول (ص) للخلفاء من بعده ووصايا لقمان لابنه وبين وصايا فاتك لإبنه أبي المجون . إنه منتهي العسف والاستبداد والأنانية والضلال المبين . وكل ماجاء في الحوار ينم عن حقيقة واضحة يمارسها الحكام ضد المحكومين وضد أنفسهم كمسلمين . وهذا ماجعل الواقع في ترد وتأزم مستمرين "بسبب اعتماد المؤسسة الحاكمة علي الدماغوجية ، والمغالطة القائمة إلي إضفاء الحصانة القدسية علي نفسها وعلي أدواتها لتصبح براقة لامعة بسلوكات لاتنطبق عما يجري في الواقع الحقيقي المقدم للناس " [2].

وأمام استفحال داءات المجتمع ينادي المؤدي لسان كل مهزوم مظلوم علي أبي ذر / الخلاص / الحق . فيظهر للسلطان ويبدأ الحلم / الكابوس / الحقيقة / الخيال ، ويبدأ الصراع علي أشده بين قوي الباطل وقوي الحق ، ولا أحد يصدق انبعاث أبي ذر وحياته ، فتسير الأحداث في مجري الجدالات والأخذ والرد والبحث

(1) – المسرحية / ص : 20 - 21 .

(2) – عبد الرحمن بن زيدان " مسرحية أبي ذر الغفاري : تجربة الديمقراطية من الإستحالة والإمكان / ص : 138 .

والهجوع ... وطلب قتل أبي ذر ، إنه القيمة الحقيقية التي تؤرق السلطان وتقلق راحته ولأنه يعلم بخيانته للرعية وممارساته التعسفية لها ، لهذا يلتف حبل النار علي عنقه يضغط عليه وهو الجبان المكابر . وحينما يبدأ صوت أبي ذر يساومه بين القتل والعدل ، يتعرف عليه لأنه هو صاحب هذه المبادئ ويطلب عفوه خوفاً وجبناً ، ويقدم السلطان لأبي ذر تبريرات عن فعاله اللاشرعية محتجاً في ذلك بأن الخلق درجات ناسياً أن هذا التفاوت والدرجات ليسا لحد القمع والتجويع والتعذيب والحرمان ، ولكنهما مجرد مسئوليات وواجبات ، فكلنا مسخرين لبعضنا البعض في تعاون متكافئ في الحقوق والواجبات ولا فضل لواحد عن الآخر إلا بالتقوي .

أما عن " العامة " فهي الهاجس الذي يقلق أبا ذر ، هذه العامة التي تري الظلم ويمارسه الطغاة عليها وتحرم من حقوقها وتقمع ويكبتها الباطل ، تنام بل تغيب في سكرة حرمانها وخوفها لا تفعل ولا تتحرك . لهذا يأخذ أبو ذر علي عاتقه مسئولية تنويرها وأخذها بالعنف واللين حتي تفيق من نومها وتشهر سيفها في كل الواجهات التي تعاديها ، إنه يريد منها أن تخرج من أفواهها وأياديها طيوراً من النار تزهق أرواح كل فاسد مفسد . وحتي الحلم بأبي ذر يأخذ في المسرحية بعداً آخر سواء كان خيالاً أم حقيقة بالنسبة لظهور أبي ذر ، ففي حالة الخيال أعطته المسرحية بعد الأكل الكثير والتخمة المعكرة لصفاء اللاشعور ، وكذلك أكل أموال الفقراء وتجويعهم، أما كونه حقيقة فهو الرمز الذي يجسد الحق السرمدي الذيث يصل نفسه لقطع الرؤوس اليانعة المتعفنة . وفي كلتا الحالتين يبقي الحلم حقيقة تؤدي نفس المعني معني الضلال والفساد والزيغ عن الحق . وهنا يبلغ الصراع أقصاه بحيث تأخذ عملية البحث عن أبي ذر لقتله والانتقام منه مساراً جديداً يتسع فيه الصراع بين فئات متعددة تلخص في فئة مناصرة للحق وفئة أخري مناصرة للباطل .

وتتراوح الأحداث في عملية تقديمها بين الماضي والحاضر ، الماضي الذي

يجسده أبو ذر كشخصية تاريخية لها وقعها في سير أحداث الماضي وشخصية / رمز تؤدي أيديولوجية وأحداثاً معاصرة . وهذه المزاوجة بين الماضي والحاضر ، تأخذ امتداداً في الزمنين بوعي واتساق ، وإدراك المؤلفان لطبيعة الفترتين الزمنيتين سهل عندهما عملية الأصالة والمعاصرة وانتفاء المفارقات والتمويهات مادام الحدث واحداً والزمن في إستمرار ممتد حتي الآن / هنا ، والهدف واحداً أيضاً وهو الخلاص والبديل . وتجعلنا المسرحية أحياناً في رحاب التغريب ، وإن كان تغريباً بسيطاً تجلي علي مستوي ظهور وإختفاء أبي ذر بصورة تخلط - أحياناً - بين الحقيقة والخيال حتي يصل الأمر بنا في مرات عديدة إلي قبول فكرة أن أبا ذر حي يرزق لولا الحقيقة التاريخية وعودة المسرحية في فقرات أخري إلي مخاطبة أبي ذر من وراء الشبابيك التي تفصل بين الدنيا والآخرة ويتبدد هذا التغريب ليبث في أسماعنا وقلوبنا وفكرنا حقيقة أبي ذر الرمز / الحق / النضال ، لنقتنع بقضيتنا ونكون كلنا أبا ذر بالمفهوم المعنوي والأيديولوجي والرمزي للاسم ، حتي يستعيد كل واحد منا الصراع الذي كان في الماضي وينخرط فيه مكافحاً ومناضلاً من أجل قضيته ، ولا يقتصر علي خصوصية وخصوم الماضي بل ينقب عن خصوم وخصوصيات أخري في الحاضر والمستقبل حتي يأخذ هذا النضال مشروعيته ويأتي بثمرة الإنتصار . وقد أوكلت المسرحية للمؤدي والكورس مهمة واعية ومسئولية عظيمة ، فالكورس مثلاً نجده يطرح عدة تساؤلات - ولكنها استنكارية في الوقت المناسب والمكان الملائم ليزيد القضية وضوحاً وخطورة وتعقيداً ، ويدعو الجمهور إلي الفعل والتفكير في جواب للسؤال يقول الكورس :

- الراعي والرعية
من منهما الضحية
من منهما الفداء
من يخدم من ؟

والقاضي .. مادوره ؟
ورئيس الشرطة السرية
والسجن لمن ؟
للص أم لرافض السلطان ؟
وكيف يحكم السجان
بالقانون أم علي هوي السلطان ؟
وإلي مكة ... يرفض .. يرفض أن يبايع
....
البيعة والمبايعة
من يملك هذا في الرعية ؟ ....
من يملك أن يرفض ؟
الثورة أن تملك الإختيار
أن تملك حق الرفض
من يسلب الناس حق الإختيار وحق الرفض (1)

ويأتي الجواب علي لسان السلطان في المسرحية عن كيفية المبايعة :

السلطان : بالتدبير والحيلة
يأتي ليبايع
وحين يرفض
نكرهه علي التنحي،
أو نكرهه علي الصمت ،
أو نخرجه ، أو نقتله أو ..... (2)

---

(1) – المسرحية : / ص : 29 - 30 .
(2) – المسرحية : / ص : 29 .

فالكورس لم يتحرج من طرح الأسئلة التي باتت في مجتمع القمع ممنوعة ومحظورة تدين أصحابها إن هم تفوهوا بها . كما أنها تقدم " هويتها علي أنها ليست بذخاً أو تأجيلاً للمواجهة ولكنها الرغبة الملحة في تعميق ثقافة السؤال في المجتمع العربي الذي يخاف من طرح الأسئلة " [1] .

إن أصوات المؤدي والكورس وأبي ذر تتداخل فيما بينها وبين السؤال والجواب والطرح والتحليل والبحث والإدانة . فهذه الأصوات " تكون بنية أيديولوجية مترابطة، تعبر عن نفسها ، وتتكلم عن الحقوق المتعلقة بالهوية والإنتماء الذي حدده التقسيم الهندسي للمكان داخل النص ، فهناك اليمين وفيه أبو المجون وبطانته أما اليسار فيقول عنه هذا الحاكم :

أبو المجون : ألا ترون ها هو أبو ذر علي يسار المسرح

....

أنظروا إلي يسار المسرح ، إنه هناك .... إنه هنا
إنه هو بملامحه وسحنته ولحيته " [2]

إن حق الإختيار وحق الرفض في المبايعة أمر ضروري ومشروع وغيره باطل وانتهاك لحرمة الإنسان . فالحكم شوري بين الناس والمبايعة تراض بين الطرفين كما أوصانا الله والرسول (ص) . ولكنه التضليل والضلال وأيادي الحديد الصدئة هي التي تخنق الأصوات وتجلعها تصدح بألحانها الصاخبة الفاسدة . كما لا ننسي أنفسنا نحن إذ فرطنا في حق الحرية وحق الاختيار والرفض ، ولا نلوم غير أنفسنا علي الوضع بأننا شعوب تملك طاقات تفتقدها المؤسسات الحاكمة والمتسلطة إن نحن أردنا النضال واسترجاع حقوقنا المسلوبة . ورداً علي سؤال كيف بايعتم "فاتكاً " ؟ يرد الفلاح :

---

(1) – عبد الرحمن بن زيدان " مسرحية أبو ذر الغفارى : تجربة الديمقراطية بين الإستحالة والإمكان / ص : 148 - 149 . من دراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 .

(2) نفس المرجع / ص : 149 - 150 .

– وقفنا في المسجد ، دخل السلطان علينا ... ومعه رجال كثيرون وأمامه عيون، وخلفه عيون ، وقال رجل منهم :

–بايعنا السلطان " أبا المجون " من منكم لا يوافق ؟

فصمتنـــــــــا

خيم الصمت علينا

....

وصاح أحد رجال السلطان

فهتفنا .... عاش السلطان " أبو المجون " (1)

فقول " بايعنا السلطان أبا المجون " من منكم لا يوافق ؟ هذه الصيغة تهديدية، والمبايعة قد تمت ولا جدال فيها ، بقي الرافض يفصح عن رفضه فيناله كرم السلطان في السجن وتحت السياط . إنه القمع وكسر الرقاب وامتهان للإنسان . فالصمت داء مصدره الخوف والتسلط ، ودواؤه يأتي على لسان الكورس :

– نحن ننتظر الثائـــــــر .

لا .... لا .... (2)

إنه الرفض والانتظار ومن هذه النقطة يبدأ الفعل ، فعل الثورة . ولكن الأجير في نغمة محبطة يائسة يقول :

– الثائر بلا عنوان تنفيه السلطة والسلطان

وتصنفه في الخانات ، وتلونه بالأحمر والأصفر والأبيض

وتشرده وتشرد أطفاله وتكبله بالتهم الملفقة ، أو تعلن

أن الثائر أصبح مجنوناً أو مخبولاً ، أو مجذوبـــاً .

ويضيف الفلاح : أو يسجن كي يصبح رقماً في السجن ... ثم يموت (3) .

---

(1) – المسرحية / ص : 30 - 31 .

(2) – المسرحية / ص : 31 .

(3) – المسرحية / ص : 31 .

ويعمق الكورس من مأساة الثائر الذي يطويه النسيان وتنفيه الزنزانة ويمسخه السلطان ، إنه الخائن والمارق والملحد والزنديق المتآمر تثقله الأحزان حتي يودي به الحزن والصمت فيموت بلا ثورة (1)

وفي المشهد الثاني يتضح لنا كيف يموت الثائر وتنفيه الزنازن وتقمعه السلطة لأنه لم يغن مع المغنين بعد مبايعة السلطان ويعدد مناقبه الكاذبة في نفاق وتهليل . إن الغناء هنا يعني الولاء ومن لا يغني فهو المارق الخارج عن الحق في عرف السلطة والسلطان ومهما كانت الأسباب لن تغفر جريمة عدم الغناء . فإن كان صوتك قبيحاً غن لا شأن للسلطة بصوتك المهم أن تغني ولا ترفض ، وإن رفضت وجادلت أكرهت علي الغناء بالسوط والعقارب وتمسخك السلطة وتلقي بك في غياهب السجون. وإن غنيت فأنت العبد المطيع الشخص الذي تحبه السلطة وتغيبه في عوالم القهر والتجويع والحرمان . والغناء هنا يؤلف نشيده بوحي من السلطان وأعوان السلطان وإن خالف الناس لحنه وكلمته توريهم السجون . ففي هذا المشهد يقترن التفسير بالموقف لما ترفض فئة من الناس الغناء علي غرار الفئة الموالية كرهاً أو رضاء للسلطة . وبين غناء الفئتين يقع التناقض والصراع الذي ينشأ عنه الفعل يقول عبد الرحمن بن زيدان : " ... وحتي يتم إظهار الصدام الذي وقفت عليه مشاهد المسرحية عندما تمحورت حول المسألة الديمقراطية نجد أن العلاقة بين البيعة والولاء والغناء والنعيم والأمان تتخذ حجمها وأهميتها وكينونتها من طبيعة السلطة ذاتها ، أما عدم الغناء فهو خروج عن الإجماع ودليل علي عدم الولاء مما يؤدي حتماً إلي العقارب والسجن لأن النظام الحاكم يعتبر أن الحق هو ما يخدم الغرض الذي يرغب في سيادته أو رفضه أو تحويله إلي الشئ المناسب للحاجة أما عدا [هذا] فهو خروج عن الطاعة وإحداث للقلاقل والشقاق والفتنة " (2)

---

(1) – المسرحية / ص : 32 .

(2) – عبد الرحمن بن زيدان في نفس المرجع السابق / ص : 145 .

والمشهد الثالث يصور عالم السلطان إنه عالم الترف واللذة والسكر والغناء ، عالم شيطاني ، يغسله الدنس من الرأس إلي القدمين عالم ينفي كل عالم العامة يقتله ويغيبه حتي القاع . وفي هذا العالم لايريد الطاقم السلطاني أن يعكر صفوه بأي شئ مهما بلغت خطورته ، فهو لايريد تضييع نشوة اللذة المسكرة . ويرسل الكورس صوته كاشفاً عن حقيقة هذا العالم والعالم الآخر / العام باحثاً عن البديل:

الكورس : يا بلدا يحمل حملاً كاذباً

يا إمرأة كسيحة ، يامقهي للثرثرة

يا مجلساً للأنس والغنـــــــاء

– لا يمكن أن تستمر المهزلة علي ماهي عليه

– من ينقذني من سذاجة الماضي وغباء المستقبل ،

وخبث الحاضـــــــــــــــر ؟؟

– العالم البديـــــــــل ....

....

الرغبة المتحركـــــــــــة

– يا عصرا متشردا ، وجريحاً .... وحزيناً ...

– استيقظ .... الشرطة قادمة ..... الشرطة قادمة [1]

إن الكورس هنا يحرض ، يفسر الوضع باحتراق ومرارة يريد من العامة الفعل والتحرك فالمهزلة بلغت الزبي وثرثراتنا تعدت الحدود وعالم السلطان في لذته يعمه ويعربد .

ولم نسمع أن سفينة أتت إلي أرض أهلوها جائعون وفقراء يتبادر إلي أذهاننا أنها محملة بالقوت ولكننا في عالم أبي المجون نجدها محملة بالبخور والتبغ والسيوف والخمر والسبايا ، أي اقتصاد هذا ؟ إنها مواد تزيد الواقع فســـــاداً

---

(1) – المسرحية / ص : 40.

وإفساداً وتسقطه في الحضيض ، فالسيوف للقمع وكسر الرقاب المتطاولة علي عالم السلطان العربيد والتبغ والخمر للذة السلطان ونشوته ولغيبوبة الشعب وتخديره حتي ينام ولا يعيش إلا في عالم الخيال والأحلام ولا يفكر ولا يفعل . والسبايا للذة السلطان الخاصة والبخور لتعطير مكان السلطان وإراحة أعصابه ، إنه واقع متعفن شهواني أخذته دنيا الدنس والعربدة وانقلبت فيه الموازين . يقول أبو المجون :

– تحت حوافر هذه البلدان أري الشبح الغريب
ضعوا في كل خطوة شرطياً سرياً ،
وفي كل زاوية في القصر كأساً وإمرأة .... (1)

إن أبا المجون يثبت سلطانه علي حساب العامة يغيبهم ويقمعهم ليعيش في نشوة الراحة والكأس والمرأة . شتان بين عالم أبي المجون وأبيه وعالم عمر وأبي بكر "رضي الله عنهما " . فأبو المجون يصفهُ وزيره بالجمال ويقول له : أنت بدر ، وتأخذ أبا المجون النشوة لجماله اغتراراً ، أهذه هي صفة الرجال ، الجمال والدلال والتكسر والضحك . أهكذا كان يوصف الرجل العربي العادي بالأحري سلطان المسلمين ، أكان الجمال أحد شروط إمام المسلمين في أحقيته بالخلافة . أين الشجاعة والحمية أين هو الصوت / الحق ، والإيمان والورع ... ضاعت القيمة وذهب الرجال . وبقي المخنثون الغلمان يتنقلون بين خمرة الكأس وبياض البشرة .. ضاعوا وضعنا معهم .. فأين الفعل وماهو سبيل الخلاص ؟ إنها الثورة التي آمن بها السيد حافظ ومحمد يوسف وكل واع ومناضل عربي للخلاص .

ويأتي هاجس أبي ذر ثانية إلي مجلس السلطان ليعكر عليه صفو كأسه ولذته ويقلقه ، ويتمثل له ليذكره بمسئولية . ويحاول أبو المجون تغليب صوت الغناء والموسيقي علي صوت أبي ذر ولكن صوته يبقي ، فتتصارع الأصوات حتي يأمر أبو المجـــون بالكف عن الغناء ، وهنا انتصار لصوت المصر والصامد مهمـــا كان

(1) – المسرحية / ص : 41 .

الثمن، ويعتقد أبو المجون أنه قتل أباذرالذي تراه عينه فقط وتنكر عليه الحاشية ذلك لأنها لاتري أبا ذر حياً أو ميتاً . وتكسر المسرحية الجدار الرابع وتحرق التمويه الأرسطي وذلك حينما يقول الكورس :

– اسأل هؤلاء الناس (للجمهـــــور)

أنتم ..... هل تدرو ن ما معني اللعبـــة ؟

هل قتل " أبو المجون " أبا ذر ؟

لا ....

" أبو ذر " بينكم الآن [1] .

وينتهي المشهد لما أعلن رئيس الشرطة أنه قبض علي رجل في السوق واسمه أبي ذر .

وتأتي بؤرة الإدراك وهي الثانية ، فياتري إدراك ماذا ؟ ولماذا ؟ يزداد الصراع بين القوتين ، فالقوة الطاغية ترهب وترعب والقوة المسحوقة تخاف وتصمت وتنتظر . والواقع المتردي تخرسه القيود عن الإنفجار فالشرطة تنتظر هدايا التجار ورشاويهم وفئة ترفض البيعة والسجن فاغراً فاه لإبتلاع الثوار .

وإشراك المسرحية للجمهور في العرض يوحي بواقعية القضية وشموليتها وخطورتها ولا بد فيها من جماعية اختيار القرار . فتأتي أصوات من القاعة لتسخر من واقع السلطان . وهذه الأصوات تقلق الملثمين فيصموا آذانهم عنها ويحتقرون تلك الأصوات التي لاتفعل ولاتتحرك . وهنا يقوم الملثمون بواجب الوشاية والنفاق لدي السلطان ليلحقهم كرمه ورضاه ويلحق بالآخرين كرم الضيافة في الجب السحيق. ومن هنا يبقي الخوف سيد الأخلاق عند السلطان وطاقمه السري والعلني.

إن الصالة في المسرحية تأخذ بعداً جديداً فهي تشارك في الحدث المسرحي وترسل بأصواتها المعارضة للسلطان ولشرطته وقراراته ، وتعري الواقع أكثر فأكثر

---

(1) – المسرحية / ص : 43 .

وتتساءل عن الواقـــع والوضـــع عن الحـرية ، عن لباس الشرطة الأنيق من أين لها ، به عن الغطرسة والإرهاب والتخويف . وتطرح أصوات الصالة مسألة "الشوري" .

صوت 3 : فالأمر شوري بينكم

صوت 1 : أليس هذا هو شعار " دولة الشوري " ؟

صوت 2 : وشرطة دولة " فردوس الشوري " ؟

صوت .... وشعار الموالين لسلطان

صوت 2 : وبطانة السلطان ؟

صوت 3 : وكلاب السلطان

صوت (1) : وذئـــــــاب .....

شرطي (1) ... (مقاطعاً في حدة) اخرسوا ياحثالة .

إن الشرطة هنا تروض الناس علي التسليم والخضوع والخنوع للأمر الواقع والشوري في عالم " دولة الشوري " لها مذاق آخر وتوجه آخر كما للعدالة السائدة فيها منظور آخر يخدم هيمنة وقوة السلطة لا العامة . وكل منحة فهي من قانون الأقوي المسيطر . فالشوري هنا تطمسها أجهزة الدولة لأنها ليست في صالحها : ويوضح الكورس ذلك من خلال أغنية السؤال :

الكورس : هذا هو السؤال ما بيننا وبينكم هو السؤال

الحكم شوري أيها الرجال

لكن لمن ؟ وبين من ؟ وضد من ؟

هذا هو الســـــــؤال

والفقراء يطلبون منكم الإجابة وفق الذي جاء في القرآن

ما قاله النبي والصحابـــة

نحن نجوع والملثمون ، والعيون تملأ المدينـــة

وتملأ الخزينة وتأكل الأمـــوال

هذا هو السـؤال
فسيفكم علي رقابنـا
وخوفكم علي بيوتنـا
والسيف فيه من دمائنا بقية ، وترف
والخوف فيه من بيوتنا مهانة وعسف
لـن تكون هـذه الإغـلال
هذا هـو السؤال (1)

فالكورس ينشد المأساة / أغنية درامية والملثمون يسجلون كلماتها للإدانة . وتقع المواجهة ويدرك السلطان وأعوان السلطان والعامة القضية وتفسح الآراء عن نفسها وتبدأ المواجهة بالنقاش والجدال . لهذا يتوجه الملثمون لجمهور الصالة لمحاورتهم ، حينما يبدأ الصراع والصدام والنفي والإثبات والمد والجزر . وتنصب المصيدة للثائر المعارض زعماً بأن السلطان أبا المجون لايصبر علي شكوي المظلوم ولكن الجمهور يدرك الحقيقة والكذب ويعرف إنشغالات السلطان بالفتيات واللهو والمجون حينما يعود الجهاز القامع لتهديداته وقمعه فيكون رد الفعل كالتالي :
« في المرة القادمة ، ستكون الأسئلة إجبارية » ويلقي الملثمون القبض علي بعض أشخاص الصالة (2) .

ولإراحة السلطان والبرهنة له علي حسن الولاء والطاعة والتفاني في تطبيق أوامره ، يسعي الملثمون إلي التحري عن حلم السلطان لأبي ذر فينتهي تقصيهم إلي ادعاء رجل أنه أبو ذر واقتحم حلم السلطان وسخر منه وتهكم . ومازال التحري والتقصي قائماً لينام السلطان قرير العين فيتهم مجلس التقصي " التاريخ " بالكذب لأنه يدعي موت أبي ذر الذي مازال حياً . ولم يقـف الحد عنـد ذلك بل أوصـي

(1) – المسرحية / ص : 51 .
(2) – المسرحية / ص : 54 .

المجلس بجائزة كبيرة لكل من يأتي بأبي ذر حياً أو ميتاً . وتتعالي الأصوات في الصالة هاتفة بحياة أبي ذر لأنه الكلمة الفاعلة والغيث المطهر ، لم يمت لأنه الرمز الحقيقي ، إنه بينهم مما يثير هلع السلطان ويأمر بالقبض علي الأصوات ولكن تقنية إلقاء القبض لاتكون أمام العامة بل في خفاء وتستر حتي تنجح (أي بعد العرض المسرحي) .

ويبقي الصراع قائماً بين الجميع حول حياة وموت أبي ذر الذي ظل يلاحق فاتكا وابنه أبا المجون ، ولكن أصحاب اللحي البيضاء تؤكد للسلطان موت أبي ذر وأن الحلم مجرد طيف خيال ويثور عليهم ويأمرهم بسرد نقاط ضعف .أبي ذر ليطعنه من الخلف ويعزله عن الناس ويكسر مقاومته . كما أنه يطرح مسألة الإغراء بالسلطة والجاه ليردعه عن فعله ويجرده من مبادئه التي تنقد الوضع وتخلخل كيان الجهاز الحاكم . وهذا ما حصل أيضاً مع الزعيم المناضل " مقبول عبد الشافي " في مسرحية " حكاية مدينة الزعفران " للسيد حافظ ، إذ عينه الوالي خادماً للعامة وشوه صورته أمام الناس لينفضوا من حوله . وخوفاً من الغضب الذي لا محالة لاحق أصحاب اللحي البيضاء يطلبون الأمان ليجيبوا عن أسئلة أبي المجون . وكانت إشارتهم له بدراسة مبادئ وأخلاق أبي ذر حتي يقدر علي تغييرها إلي الوجهة المتوخاة .

فأبو ذر محب للفقراء وللحق ولا يخشي فيه لومة لائم ، شجاع وصلب ، طيع ولين ، مقاوم ، يبيت علي الطوي وعلي فراش خشن ، يصحو علي آهات الفقراء والمظلومين والمكسورين والمسحوقين . فكل هذه الصفات تجعل الإنسان عظيماً ، ومانظن سردها هنا مجانياً ، فالكاتب يود جعلها من صفات كل مناضل وإنسان يريد الخلاص والتخليص . وهذا المدح أثار حفيظة أبي المجون وأتهم أصحابه بالمناوأة له .

فأبو ذر ليس بالبطل الإنتهازي ، فهو لا يريد مالاً ولا جاهاً ولا سلطاناً فهو

يريد حق الفقراء لا غير ولهذا فهو مخالف " لزكريا " بطل سعد الله ونوس في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " الذي تراجع عن مهمته النضالية وخان مبادئه الثورية أمام السلطان لخوفه وإنتهازيته وقبل حراسة الفيل وترويضه وغيّر من كلامه الأول والمتفق عليه مع أصحابه . فأبو ذر لايثنيه عن نضاله أي شئ مهما بلغت خطورته وتعقيداته ، لهذا فهو يطلب من السلطان منح الفقراء حقهم في تسيير أمرهم بأنفسهم ويدحض إدعاءه بأنهم جهلاء مفسدون ، سعياً لإقامة الديمقراطية والمساواة والعدالة الإجتماعية والحرية . ومادامت هذه القيم لاتمنح من سلطان جائر فهي تؤخذ عنوة ، لهذا يتجه للتحريض وإثارة الحماس في الناس حتي يخلصوا إلي الخلاص دارئاً عنهم الخوف ومشجعاً لهم .

ويسترسل الجدال بين أبي ذر وأبي المجون ، فالأول يطرح ويناقش ويحق الحق ويخاطب الناس بلسان الناصح والمرشد يوعّيهم بقيمتهم وبحقوقهم والثاني يدحض ويُشككهم ويثبت ولاء الناس له .

وترتفع أصوات الناس بالولاء لأبي ذر ، والإنتصار لمبادئه ، فيكون العقاب تقييد أبي ذر / الصوت الناطق بالحق . ولكن الإنتصار لم يندحر بغياب أبي ذر أو سجنه أو نفيه ، إنه انتصار أعمق وبذرة أنبتت والتصقت بجذورها في التربة ومازالت ثمارها لم تنضج بعد يقول الكورس :

تبت يداك فاتك تبت يداك
سيكسر الشعاع في المنفي
يصير حربة ، وسيفاً
تبت يداك (1)

وهكذا تنهض المدينة من نومها ليلاً مس صوتها صوت أبي ذر ، ولتهتف بسقـوط عرش الدّاهية لأن أبـا ذر بينهم جسـده النضال وإدراك الحق والسعـي

(1) - المسرحية / ص : 61 .

لإحقاقه بلا خوف ولا صمت - فيصير أبو المجون ويضغط علي أعوانه / الكلاب للإتيان بأبي ذر وإلا عاقبهم أشد مايكون العقاب .

كل شئ محظور حتي الحوار في " فردوس الشوري " إلا التّحدث في أمور الدين التي تخص علاقة الفرد وحده بالله ، أما الأمور السياسية فهي للسياسيين وما أدراك ما السياسيين ، ويقع الجدال هنا حول الدين والدنيا ، فالسلطة تجعل الدين للآخرة وتفصله عن الدنيا علي شاكلة العلمانية وهذا كفر وضلال . وهذه المدينة تعكس كل الأشياء وتجعلها تمشي بأضدادها فالحق ليس الحق وليس العدل وليس المساواة ، والظلم ليس ظلم ..... فالحق كلام أسود عند السلاطين يستوجب الجلد والتعذيب ، والصمت سيد الأخلاق ، وحمل أفكار ومبادئ أبي ذر جريمة لاتغتفر .

ومشهد الخطباء الثلاثة يسير في نفس الخط النضالي والصراعي ضد الباطل والكبت السياسي والإجتماعي ، فتطرح مسألة الشوري الحقيقية وتدبير الأمور والتعديل والإعتراض والعزل والمبايعة ، كل ذلك وفق قانون حقيقي ينتفع به الكل رعية وراعياً . ولكن تبقي الأصوات خائفة تردد لحنها رعبها من السجن والقمع وتطرح المسرحية هنا قضية التسليم في المعتقلين والإكتفاء في الدفاع عنهم باللغو والجدال والكلام لا الفعل والثورة . كما لا يجب إلقاء المسئولية كل المسئولية علي العيون والمجون الإرهاب في تقاعسنا لأن سوقنا كلنا إلي السجن عملية لاتقدر عليها السلطة ، وقوتنا تفوق قوتها . وتقدم المسرحية منطقاً يحسب المعادلة بصحة ودقة تؤدي إلي الفعل المثمر لأن قوة الشعوب أكبر من قوة السلاطين إن هم صمموا علي الفعل ورفعوا عنهم غبار الخوف والإستسلام . يقول عبد الرحمن بن زيدان : " لقد عرضت المسرحية مشروع عالمها الجديد بعد أن غاصت في موضوع الديمقراطية ، ونفذت منه إلي المسائل التي جعلتها أما مثبطات الهمم التي تجعل العالم الجديد مستحيل التحقق . لكنها لم تكتف بالتأمل فيه كفعل الاستغراق يقف عند حدود التفسير والإدراك بل تعدت ذلك إلي إتخاذ موقف إيجابي يعتمد علي

سخونة المواقف وعلي الأسلوب التحريضي الذي تم به محاصرة " أبي المجون بالأصوات الرافضة، المحتجة الداعية إلي النظر في الواقع بغضب وهو ما جاء علي لسان الخطباء الثلاثة والكورس ، والمؤدي والجمهور " [1] .

يقول الكورس : سنقف كالبنيان المرصوص ...
لابد أن تقاومـــــوا
ونحن أيضاً لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع
الناس لابد أن تقاومـــوا [2]

ويقول المؤدي : يا جميع الناس لابد أن تقاوموا لا بد أن تزاحموا
حـذار أن تساوموا فالسن بالسن والعين بالعين
تدافعوا تدفعوا الظلام
فكلكم راع ، وكلكم رعية للحق والحرية
ولا تخافوا سطوة الحراس
يافقراء ياجميع الناس [3]

فهذا الحوار والصراع دعوة للفعل وإتخاذ الموقف من أجل الخلاص وتغيير الواقع " إنه العمل الجماعي الذي عبر عنه الكورس في شحنة درامية أعطت للعمل المسرحي تاريخيته ومشروعيته ، وجعلت هذا الفعل سيراً إلي الأمام بعد أن تم تعرية الواقع المريض الموروث .. " [4] .

وتكمن وسيلة نسف الإرهاب والقمع والإعتقال في السير إلي السجّن كالبنيان المرصوص وكشف اللعبة ومناهضة الخوف والصمت والخنوع والخضوع . وأمـــام

---

(1) عبد الرحمن بن زيدان / في نفس المرجع السابق / ص : 150 .
(2) المسرحية / ص : 74 .
(3) المسرحية / ص : 75 .
(4) عبد الرحمن بن زيدان : في نفس المرجع / ص : 151 .

هذا الطرح الدرامي للقضية بين الناس والخطباء الثلاثة وتعرية الواقع وإدراك سبل الخلاص يتهم الملثمون المندسون وسط الخطباء والناس أحدهم بأنه أبو ذر أم هم الثلاثة هو – ويقبض عليهم ويسوقونهم لمجلس أبي المجون . فما زال القمع والإرهاب قائماً ومازال الصراع يتنامي أكثر فأكثر ويقدم ضحاياه الأبرياء . ويدرك أبو المجون أن أبا ذر ليس ضمن الخطباء الثلاثة لأنه رآه في بقعة أخري علي اليسار . والتموضع اليساري واليميني في المسرحية له بعده الأيديولوچي . فأبو ذر يمثل في رأي السلطة اليسار لأنه الثائر المتمرد وأبو المجون وحاشيته وأعوانه يمثلون اليمين والسلطة . وتأتي بؤرة الموقف لتجسد القضية في أقصي مراحلها وحقيقتها ويظهر في هذه البؤرة ضحايا القمع والفساد والكبت السياسي ، فأبو ذر مازال غائباً والخطباء متهمون . ونجد الحقيقة والحق ينطقان علي لسان القاضي المعزول ضحية الحكم الفاسد . وتسخر المسرحية من الدلائل والتخريجات التي تقوم بها هيئة المحكمة ، إذ تدعي أن أصحاب المبادئ السامية (كما يقول المؤرخون) لايموتون ويبثون مبادئهم في كل من ينجذب إليهم . كل هذه السفسطات مداهنة وتملق وإرضاء للسلطان بأن أبا ذر مازال حياً .

وسيف الدين الفاروق يريد كشف اللعبة والوصول ، إلي الحقيقة وهذه الحقيقة خط مستقيم فيه ثلاث نقاط : الأولي هي الحقيقة والثانية هي السجن والثالثة السجن بداية المقاومة . وهيئة المحكمة طمست شهود النفي وألغت لسان الحق ونادت عن شهود إثبات التهمة فقط ، ولكن أصواتاً من الصالة تهتف بأنها شهود النفي ولاترضي بهذا الإلغاء والتغييب . إنها تقنية وأيديولوچية في ذات الوقت ، عمدت إليها المسرحية كسراً للجدار الرابع وكذلك تثبيتاً لقضيتها وجعلها تتوحدن مع الجمهور وتدفعه للفعل من أجل الخلاص . إن هيئة المحكمة وشهود الزور يسعون في نفس الخط الفاسد مع السلطان ، ففصلوا القانون علي مقياس الحكام كما يقول سيف الدين . فكل الأجهزة والمؤسسات في دولة " فردوس الشوري" تستوجب التغيير والهدم للبناء السليم .

والموقف يتجسد وينتصر في الأخير دون خوف حين يقول الناس :

– لن نسكت هذه المرة [1]

ولكن يلقي القبض علي القاضي سيف الدين الفاروق ويدخل قفص الإتهام لأنه أقام تجمهراً ونطق بالحق ودعا للفعل ، وأذاع مبادئ أبي ذر ، وشكك في عدالة الهيئة . فالقانون أعمي يصم ويبكم :

– هذا هو القانون لا تتكلم .. لا تتكلم [2]

ويتدخل الكورس كعادته بصراحة وجسارة ، إنه لسان الحق الشجاع ، وممثلاً شهود النفي مطالباً قتل القاضي فور إنتهاء المحاكمة لأنه أدرك سر اللعبة . ولكن جهاز القمع دائماً يتأهب لخرس الأفواه . وتبلغ مأساة الإنسان في دولة " فردوس الشوري " حينما يتحدث القاضي المعزول :

أبو المجون : من أنت ؟

سيف الدين فاروق : واحد من الشعب الأخرس المضروب علي قفاه

أبو المجون : من أنت ؟

سيف الدين فاروق : واحد من البهائم التي تعيش في هذه المدينة

أبو المجون : لقد نفذ صبري تكلم يارجل من أنت ؟

سيف الدين فاروق : أنا زهرة من زهور الخسة ، أشهر صوتي بالكلمات تجلد أفكاري كل صباح ، تجلد كلماتي في كل مساء .. تجلد كلمات الحق في حلقي .

أبو المجون : اخرس ؟؟ [3]

فهذا الحوار يفسر ويزيد الفكرة العامة وضوحاً ، ويتأرجح بين الإفصاح والكبت والجرأة والقمع ، فأبو المجون لايريد مواعظاً ولا خطباً من خطب الجمعة فهو

---

(1) – المسرحية / ص : 93 .

(2) – المسرحية / ص : 93 .

(3) – المسرحية / ص : 95 .

يريد محاكمة الرجل فقط . والتعذيب " المجوني " له تقنية خاصة ، إنه القتل البطئ ، يبدأ بالتنفير وتشويه الشرف والسمعة والعائلة ، لينفض الناس من حول المناضل الرافض ، وإتهامه بالجنون . وأمام قهر الحاجة وسياط البحث عن الوظيفة وعدم صلاحيته للحرف تتبدد أفكار المناضل وتقتله الحسرة .

ويتصدي الكورس لتلك الأباطيل وينفيها ويقيم البديل لها ، ويذم عصر الطفاة والقحط .

الكورس : لم يتقاض " سيف الدين فاروق " الرشوة يوماً .....

وكان ينام جائعاً معظم الليالي .

.... وآه من هذا الزمان الداعـــر

يا عصرا فاضحاً مفضوحـــــــــاً

كل مافيه ملوث حتي النخـــــاع [1]

وانقسم الناس إلي فريقين فريق صدق أبا المجون وفريق تعاطف مع سيف الدين ودفع كل التهم عنه وسار في خط أبي ذر . ولكن ظهور أبي ذر وإختفاءه مازال لغزاً .

وتصور المسرحية أن السلطان فيه بصيص من الرأفة التي لا تظهر إلا في أوقات السكر والزيف .

أبو المجون : صدقني يا رئيس الشرطة ... إن روح " أبي ذر الغفاري " قد تقمصت هذا الرجل إنني أشعربالحزن من أجله ... وأرثي لحاله لكن ... كرسي الحكم له ضحاياه [2] ويتلاعب الكورس مع أبي المجون بالكلمات ويقول الأولي ويدحض الثاني ، ويدحض الثاني ما أثبته الأول وهكذا :

أبو المجون : لكن التقرير يقول إن " أبا ذر " حي .

---

(1) – المسرحية / ص : 98.

(2) – المسرحية / ص : 99 .

الكورس : لا ... " أبو ذر " مات

أبو المجون : " أبو ذر مات "

الكورس : لا ... " أبو ذر " لم يمت ، لأنه حي بين الناس .

إنه بينكم أيها الناس ... (1)

هذه النهاية تبشيرية شريطة أن يقتنع الناس بالفعل فيرفضوا ويتحركوا ويثوروا ويحموا أبا ذر / الحق / الرمز ويصبحوا كلهم أبـا ذر مناضلين من أجل العدالة والحق والحرية والمساواة .

إن هذا النص المسرحي ينطق بتجربـة الكاتبين وذلك " لبلورة كتابة مسرحية هادفة تحبل بالسياسة ، وتعبر عن الإجتماعي ، وتفضح المستتر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية تعتمد علي إشراك الجمهور في البعد الفكري المغروس في النص عند كل مشهد .

– استثمار الحلم المغروس في المشاهد كقيمة فكرية تمنح جوانب النص توترها وتأزمها .

– تحطيم الجدار الرابع بهدف تحطيم الإيهام المسرحي .

إن مسرحية " ظهور واختفاء أبي ذر " تبقي وثيقة إدانة لمدينة فيها من يجعل البناء الديمقراطي مستحيلاً . كما أن فيها من يعيش علي أمل تحقيق هذا المشروع وهو إمكان إنجاز هذا الطموح إذا ماتوفرت العوامل الذاتية والموضوعية للتعبير ، أي عندما يرد سيف الحق إلي صاحبه الحقيقي : القاضي المعزول ليتأتي الجمع مابين المبادئ والممارسة لتتبلور مبادئ أبي ذر في الواقع " (2) .

وصياغة النص المسرحي في قالب درامي يجمع بين التاريخي والمعاصر في سياق متلائم لا تنافر فيه ولا تسجيلية أو وثائقية . فالمضمون موضوع الساعـة وإن

---

(1) – المسرحية : ص : 99 - 100 .

(2) – عبد الرحمن بن زيدان (نفس المرجع) / ص : 152 .

امتد بجذوره إلي الماضي ، والشخصية المناضلة التاريخية شكلت الرمز / الخلاص / الحق / النضال ، إنها أمل كل مسحوق فقير يريد تغيير الواقع المتردي .
والنص هنا " لم يكتف بهندسة العالم القائمة " ولا بالمعطي الواقعي ، لكنه تعدي ذلك إلي هندسة فضائه الخاص ، وترصيف الأحداث والوقائع مركزاً علي التناقضات والصراعات التي تحبل بها مدينة دولة " فردوس الشوري " الفردوس الأخضر سابقاً، المدينة التي يسكنها الاستبداد حتي النخاع ويظهر فيها الاختلاف واضحاً بين الشخوص والقناعات السياسية والطبقات الإجتماعية ، إنها المعطيات المادية التي نهضت عليها العملية المسرحية بعد ما وجدت أن حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها إلي عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء ، حيث الحرية غير موجودة ، وحتي ما إذا وجدت فهي عبارة عن امتيازات خصوصية تقتصر الحقوق علي جزء فقط من المجتمع " (1) .

لقد كان الظهور والاختفاء والحضور والغياب ، الحضور المبادئ والقيمي والغياب الذاتي الفيزيقي ، في صيغة تغريبية أحياناً تضبط الشئ ونقيضه إذ تقر بحياة أبي ذر في نفس الوقت الذي تتحدث عنه كشخص ميت ، وكل هذا يثير تساؤلات تستقطب أيديولوجية المؤلفين وتجمع شتات المسرحية وصراعها الدرامي لتتشكل الشخصية الرمز والمبادئ التي تريد الفعل للخلاص والكلام للممارسة . لهذا " جاءت الإبداعية في النص سياسية والكتابة المشهدية أصبحت استعراضية إغرائية بالتلذذ بهذا الاستفزاز الذي كان يحطم الجدار الرابع عدة مرات لخلق حوار وتفاعل بين المعطي الأدبي والمتلقي بل ونقاش حول المسألة الديمقراطية التي اتخذت من مبادئ أبي ذر أساس بنائها وقناعتها الفكرية وهي أن توزيع القوة الإقتصادية في الدولة هو الذي يسوس توزيع القوة السياسية فيها ، وهذا ماجعل النص في تعامله مع التراث – يقدم أبا ذر علي أنه " الصحابي الجليل ، المسك بسيف الحــق ، القابض علي الجمر ، يظهر للسلطان فاتـك بن أبي ثعــلبة ، وابنه

(1) – نفس المرجع / ص : 137 - 138 .

السلطان أبى المجون المجنح بن فاتك فى الحلم . إنه الرمز الذى نبدأ كتابته فى الزمن الحاضر حيث به سيتم فتح العالم والدخول إلى المعاصرة لتجاوز المرئى كما هو أو كما كان ، قبل أن تباشر الشخصيات الحلم الذى كان يتحرر من قيود المراقبة والوعــى ليتأتى له الكشف من الداخل عن الأغوار النفسية للأبطال لواقعهم" [1] وتأخذ أسماء الشخصيات بعدها الرمزى الأيديولوچى ، ففاتك بن أبى ثعلبة اسم على مسمى ، يجمع بين كل صفات الخسة والإفتراس والفتك والمكر والخداع ، وأبو المجون غارق فى لذته وكأسه وشهوته حتى النخاع ولا يختلف عن أبيه فى صفات الخسة والذم . وسيف الدين فاروق ، شخصية تحب الحق وتدافع عنه وتبنت مبادئ أبى ذر فكانت سيف الله المدافع عن حمى الدين وكانت الفارق بين الحق والباطل .

وتمرد أبى ذر تمرد إجتماعى سياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويمزج كلمة الحق والسيف الحامى له ومناصـره وهــذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفى والغربة . وذلك شئ طبيعى مادام لحمه يحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن ، وبين الرعية والراعى . لأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والإجتماعية والفكرية " [2] . وقد صقلت تجربة حافظ المسرحية لكثرة ماتعرضت للقضايا الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والعالمية . فكان الكاشف الفاضح للأوضاع المتردية والتفسخ الواقعى يحرض على التغيير . وماتوجهه هذه المرة إلى التراث وإلى الشخصية التاريخية إلا زيادة فى التجريب المسرحى وتجسيد لهذا " اليقين (العدل والحريّة والمساواة) فى عصر التمزق والتشرذم والتآكد واليقين عنده هو يقين الموقف ويقين التعبير لذا نجد أن استخدامه للصيغة الشعرية ... هو انعكاس طبيعى لإنتمائه القومى ككاتب وإنسان وظل هذا اليقين / الحقيقة ملازماً له بكل عذاباته ومحنه ومعاناته وكل صراعاته .... " [3] .

---

(1) – نفس المرجع / ص : 141 .

(2) برشيد "مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب " فى نفس المرجع السابق/ ص:83.

(3) شادى بن خليل : النقد السياسى والإنسانى فى مسرح السيد حافظ " دراسات فى مسرح السيد حافظ " ج : 1 / ص : 92 - 93 .

وقد نعت السيد حافظ غير ما مرة بكاتب " المسرح الموقف " أي الموقف من الأوضاع المتردية والمحرك بالتحريض للسان بهدف الفعل والخلاص . وكذلك الموقف من أصول الدراما التقليدية التي لم تعد تؤدي المعني المطلوب بأعماله وظلت قاصرة وعاجزة عن الإستجابة لمستحدثات العصر .

والمسرحية جمعت بين الأصالة والمعاصرة كما يقول عبد الله هاشم " ففيما يلتقي أعرق مضمون مع أحدث تكنيك ... فيها يلتقي الحدث التاريخي المستمد من التاريخ السياسي الديني . ممثلاً في حياة شخصية أبي ذر مع أحدث ماوصل إليه التكنيك المسرحي المستمد من المسرح الطليعي ... وهو لا يعود " إلي التاريخ " عوداً جامداً وإلا لما ارتفع بها عن أن تكون حكاية تاريخية كآلاف الحكايات التي تعج بها الكتابة التي كتبت عن هذا الصحابي الجليل وإنما هو وقع علي معطياتها الخاصة فيطوعها لقالب المسرح ويصبها في إطار عصري جديد محاولاً إسقاطه علي العصر الحديث ليستطيع من خلال هذا الإسقاط أن يقول كل مايريده في مشاكل هذا العصر رامزاً حيناً وواقعياً حيناً آخر ومفهماً في الثالثة ، لكنه في كل الحالات لايبعد عن المعني العام الذي يريده من الشخصية أن توجهه إلينا ، ولم يستخدم السيد حافظ عناصر التاريخ المعروفة بل أخذ الشخصية وجعلها تظهر تختفي في العصر الأموي الذي يحكمه السلطان " فاتك " ومن بعده ابنه " أبو المجون " ، وهاتان الشخصيتان موجودتان وكذلك شخصيات أخري موجودة في العصر الأموي ولهذا يبقي قصد الكاتب واضحاً من أنه يقصد المعني المعنوي لقهر الإنسان في العصر الحديث من ثورية محيطة إلي الوقوف مع الفقراء ضد الظلم الإجتماعي والقهر السياسي ... رافعاً شأن الكلمة – الفعل – في وجه هذا العالم[1] لهذا كانت مهمة أبي ذر المنبعث كفكر ورمز تبصيرية بالأوضاع وتحريكية للثورة ضد كل

(1) عبد الله هاشم " أبي ذر الجديد " صحيفة الجماهيرية – ليبيا 25 سبتمبر 1981 حكاية الفلاح عبد المطيع / ص : 287 - 288 .

فعل لا إنساني ولا أخلاقي . يقول عبد الله هاشم : " .... وقد استفاد السيد حافظ من جميع فنون المسرح في المسرحية من ملحمي إلي كلاسيكي .. ودراما موسيقية فالسيد حافظ دائم التجريب وقد نجح في مزج هذه العناصر جميعها ليخرج لنا هذا العمل الطليعي الجاد ... "(1) .

وإذا كانت مسرحية " الظهور والإختفاء " تؤكد علي تلك المعاني والقضايا المطروحة فإن مسرحية " حكاية " مدينة الزعفران تؤكد أيضاً علي كل تلك القضايا وإذا كان أبو ذر المناضل وأمل الشعب في الخلاص ، فإن مقبول عبد الشافي " هو نفس الرمز ونفس المناضل المحب للفقراء والساخط علي الظلم والاستبداد . كما كانت السلطة بالمرصاد لأبي ذر وكانت كذلك مع " مقبول " ونفس المغريات التي قدمت لأبي ذر قدمت لمقبول (الجاه والسلطة والأموال) ونفس المحاولات لعزلهما عن الناس كذلك ، وتجسد المسرحيتان منتهي الصدق الفني والواقعي ، وتكاد تكون المسرحيتان نسيجاً واحداً من حيث اللغة والشخصيات والأحداث والتصرفات . فالصراع نفسه في المسرحيتين والهدف واحد وهو الخلاص ، والكورس يمثل صوت الشعب الحق ، وطريقة المعالجة أيضاً متقاربة بينهما . وهذا لايعيب المبدع في شئ والمسألة إذا تكررت تقررت والتصميم علي القضية بإثارتها دائماً في كل المناسبات دليل علي تشبع صاحبها بها وإصراره علي انتصار هدفها . والموضوع الملح علي صاحبه يوحي بالأهمية وتشعب مداركه وأفكاره وهناك مقاطع مسرحية تتشابه كثيراً وتؤدي نفس المعني في المسرحيتين والمجال هنا لايتسع لسردها * .

والمسرح السياسي عند حافظ ليس مسرح شعارات وهتافات باردة تموت بمجرد إنتهاء العرض المسرحي ، بل إنها الخميرة التي تفعل فعلها في العقول والقلوب وتنتظر الفرصة لتخرج إلي عالم الفعل والممارسة ، وتحريضه وتمرده

(*) - أنظر المسرحيتين .

(1) نفس المرجع / ص : 291 .

لاتنطفئ جذوته بسرعة البرق بل يطرح كبذرة في تربة تستوجب صلاحية الزراعة وماء للاستسقاء ، فتثمر فعلاً وثورة فتغييراً وخلاصاً . إنه لايلقي خطابه لأن المسرح السياسي " هو توضيح للرؤية الإجتماعية والسياسية ... هو بلورة العواطف الثائرة في شكل منظم . إن وظيفة المسرح السياسي الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب علي هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسألها حتي تتخذ شكلاً محدداً ... وليس كما يطلب سعد أردش من الكاتب أن يأتي لنا بالإجابة والحل ... " [1] .

وتحتل الحرية عند السيد حافظ جانباً واسعاً من فنه لأنها قضية جذرية لايستطيع أي فرد التخلي عنها ، لهذا وجدناه في جل مسرحياته يخاطبها ويبحث ويدافع عنها . يقول أدونيس " كان التفاوت الكبير بين الفقير والغني محور التفكير الديّني عند أبي ذر الغفاري . وكان يبشر من أجل إلغائه ويصل في تبشيره إلي حد المطالبة بالعنف إذا اقتضي الأمر ذلك ، لكنه كان يفعل ذلك باسم طوباوية دينية ، أو باسم اشتراكية صوفية . إن مايحركه مثل أعلي ، أكثر مما هو نظرية إجتماعية غير أنه يضع اللبنة الأولي في بناء العدالة والمساواة بناء نظرياً . ومن هذه الناحية كانت مواقفه وأراؤه بذرة تفتحت عن الحركة الثورية من جهة ، وعن الحركة التأويلية العقلية من جهة ثانية . لقد نبهت إلي أن وجود مظلومين مضطهدين ومقربين أغنياء، لدليل علي أن الإسلام الذي يساوي مبدئياً بين الناس لم يتحقق ... " [1] .

ولهذا آن للإنسان المحروم أن يغير الوضع ويجعل من فكره ممارسة ثورية ونفي للتردي والتفسخ والإنحلال ، ويقيم الدين لأنه أساس الصلاح والتوفيق ومنتهي الخلاص وتحقيق للإنسان بالمفهوم الديني للإنسان الحر المكرم في الوطن الحر الكريم . وتعامل المسرحية مع الشخصية التاريخية لايعني انتشالها من واقعها التاريخي ووضعها في واقع آخر دون تطويـــــع أو ملاءمة . فالمسرحية هنا قـــامت

(1) – أدونيس علـــي أحمد سعيد " الثابت والمتحـــول " الكتـــاب الأول ، دار العودة بيروت . ص : 183 .

بقراءة منطقية للتاريخ واستقطبت من الحدث والشخصية التاريخية مدلولاتها الممتدة في الواقع الراهن دون أن تفتقد ديناميكيتها لأنها اعتمدت عملية الاستنطاق والتطويع فأخضعت التاريخ لها دون إساءة له وأفادت من علاماته وشخوصه لتأدية معانيها وأفكارها المتوخاة وتأصيلاً للمسرح العربي مضموناً وصيغة وتقنية . وقد ابتعدت المسرحية عن عملية العَرض والتسجيل للحدث التاريخي لأنها تريد تقديم حوار درامي وليد الساعة يوصل أفكار المؤلف عبر تقنية جمالية وفنية بعيدة عن المباشرة والتقريرية . لهذا سلطت المسرحية أضواء الحاضر الكاشفة علي حدث وشخصية تاريخية ، مادام تراثنا كما يقول د. الجراري حافل بالتقاليد الثورية والديمقراطية الجديرة بالإحياء لتقوم بدورها في إغناء أيديولوچياتنا المعاصرة (1) .

ولربما كان إلتجاء حافظ إلي المصدر التاريخي التراثي أسبابه السياسية "مادام يجد فيه الرمز التاريخي الذي يعلق عليه قضاياه هذه القضايا التي لا تسمح الرقابة بطرحها . ولكن بالرغم من ذلك فإن اللجوء إلي التراث كان يحقق بعداً جمالياً خاصاً ، ذلك أن توظيف شخوص وأحداث التراث كفيل بتحقيق جمالية خاصة في الإبداع المسرحي ، لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعاً من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا وبالطبع ، فإن المبدع المسرحي كان يدرك أن مهمته لا تكمن في إيصال المعارف فقط ، بل تكمن أيضاً في تحقيق نوع من التأثير والجمالية لذلك كان يبتعد عن تناول القضايا تناولاً مباشراً ، فالتجأ إلي الرمز والأسطورة والأحـداث التاريخية وغيرها من الوسائل التي تحقق هذه الجماليـة " (2) .

ولعل السيد حافظ راعي في خطابه المسرحي البعد الجمالي للتعامل مع التراث وعلم أيضاً كيف ينبغي في هذا المستوي " أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة

---

(1) د. غالى شكرى " التراث والثورة " / ص : 121 .

(2) مصطفى رمضانى " توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى " مجلة عالم الفكر / مج : 17 / ع : 4 سنة 1987 / ص : 84 - 85 .

التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له ، وبين الدلالة الفنيـة المعاصرة كوسيلة فنية ، إذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية لأن كثيراً ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة علي ملامح الشخصية التراثية ، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مضبباً لا يحقق التواصل . لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي علي الإيحاء والتعبير .... وبهذا يتحدد عمق التجربة وخصوبتها ، ومدي قدرتها علي تحوير التراث وجعله قادراً علي الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة " [1] . ويصدق علي هذه المسرحية الرأي الذي يذهب إلي أن التكيز علي الشخصية التراثية الثائرة جاء بعد الهزيمة " كرد فعل عنيف لما خلفته هذه الهزيمة من آثار في الوجدان العربي " [2] .

وإجمالاً كان تعامل المسرحية مع التراث التاريخي الإسلامي تعاملاً إيجابياً وعي فيه صاحبه طبيعة اللحظة الراهنة وظروفها وملابساتها بنفس درجة وعي التاريخ وقضية الشخصية المستلهمة لتأدية القيمة المفقودة في عالم متعفن متفسخ يرجو الخلاص وفمه محشو بالخرق كما يقول علي الراعي ويداه مكبلتان عن الفعل وفكره متوقد وقلبه أثقلته الهموم التي تريد الإنفجار لتخلص وتتخلص . وزواج في ذلك كله تقنية ومضموناً بين الأصالة والمعاصرة . واعتمد بناء المسرحية في صراعه وحدثه علي الحوار إعتماداً كلياً ، وحملت اللغة علي عاتقها مسئولية صعبة عما تحمله في الرواية أو القصة لأن " لغة الحوار ينبغي أن تحْمل طاقات فكرية وفنية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعاً لتتيح للصراع أن ينمو وأن تتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة ودراميتها . فاللغة في المسرحية – علي هذا النحو – ليست معْزولة عن جوهر البناء ، وليست قوالب تتجلي فيها براعة الصور ، ومتانة الأسلوب ، وجمال الوصف ، وروعة التعبير ، بل هي مادة العمل الأصيلة التي

(1) – نفس المرجع السابق : ص : 88 .
(2) – نفس المرجع : ص : 92 .

تتخلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعاً ، وتؤثر فيها سلباً أو إيجاباً . لذا فإن واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته " [1] . وجاءت المسرحية – تبعاً لحرارة موضوعها – حواراً شديداً وحاراً ومحتدماً بين قوي الشر والطغيان وقوي البؤس والحرمان . لهذا قدمت المسرحية كشفاً صادماً يديـن المؤسسـات السياسية والإجتماعية المتعفنة ، ويعريها تعرياً قاسياً .

ولغة المسرحية لغة تعريضية تنويرية وتثويرية إنها لغة المسرح الحاد ، تقدم حوارها في شفافية ووعي ثقافي وسياسي واجتماعي . إنها لغة الفكر . لهذا صدق من ذهب إلي أن حافظا يقدم فكراً لا فناً بالدرجة الأولي . ومازجت اللغة بين عدة مستويات المستوي اللغوي للأجير والفلاح والمثقف الواعي بأمور الدنيا سياسية وفكراً كسيف الدين الفاروق والخطباء الثلاثة . ويكشف الحوار عن الشخصية كشفاً سهلاً يقدم لنا حصيلة أبعاد المتكلم دون خطابية كلامية أو تقريرية متعسفة . وتتراءي فكرة المسرحية شيئاً فشيئاً بطريقة تسلسلية منطقية من خلال مايدور بين الشخصيات من صراعات وتكتمل هذه الفكرة بإنتهاء الصراع وتجدده بين الأقطاب التناقضة والمتقابلة وجاءت المسرحية مشبعة بالجوهر الدرامي . فالصراع فيها مستمر وفي حركة دائبة . كما اعتمدت علي كسر الجدار الرابع بمخاطبة الجمهور ودعوتهم إلي المشاركة في العرض المسرحي ولا عجب في ذلك إذ أنها تجربة تجريبية مجددة ، لهذا حطمت " أية محاولة يبذلها المتفرج [أو القارئ] كي يتشرنق داخل عالم الإتهام الذي تحرص عليه المسرحية الأرسطية " [2] .

---

(1) – ابراهيم السعافين : " أصول الدراما نشأتها في فلسطين " مجـلة فصول المصرية ، المجلد : 2 / ع : 3 / ابريل مايو يونيو سنة : 1982 / ص : 193 .

(2) – مصطفي عبد الغني المسرح المصري في السبعينات / ص : 111 .

كما جاءت اللغة منسجمة مع الشخصية التراثية التاريخية الدينية وانطوت علي إمكانيات تواصلية هائلة مع الجمهور ، بالإضافة إلي تحقيق التواصل الجماهيري علي مستوي الفكر الوجه الآخر للغة . وبساطة اللغة هنا لم تسقط في الابتذال ، إذ عبر عنها حوار صادق شفاف لايلوي الحقائق ولا يعقد وسيلة التواصل .

وتتمتع المسرحية بتداخل بين الشعر والنثر . والبناء الشعري عند حافظ لايقوم علي موسيقي اللفظ بقدر ما يقوم علي الصورة الفكرية التي تنبثق من البناء اللغوي. لهذا قيل الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ والوزن ، شعر يبعث فينا الحنين إلي القيم والمثل العليا المطموسة في عالمنا المتردي . والسيد حافظ يفهم الكتابة الدرامية علي أنها كل واحد لا يتجزأ فلا شعر ولا نثر لأنهما متداخلان . والحرارة التي تأخذنا عند قراءتنا لمسرحياته تنم عن انصهار الذات في الموضوع والتحامها، لهذا نجده يكتب بعنف وغضب وحزن وصراخ يبلغ الأمر عنده أقصاه عندما يخفي شخصه في شخصياته بوضوح فيصرخ غضباً وسخطاً وشاعرية [1] .

يقول أحمد فضل شبلول عن هذه المسرحية : " إن من يقرأ مسرح السيد حافظ سيجد أن مسرحيته " ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري " من أنضج أعماله سواء من ناحية المعالجة أو من ناحية الصياغة الفكرية وإستخدام الرمز أو العودة إلي الماضي واستلهام أو استثمار التراث الديني في معالجة الموضوع " [2] .

وإستعانة السيد حافظ بالكلام الساقط المسف الذي ينزل إلي درك اللذة والإنغماس في الشهوات علي لسان مغنية السلطان أبي المجون جاء لتقوية الصراع الدرامي في لغته ومسرحه ، فلكي نعرف قيمة اللون الأبيض أو قيمة ضوء الشمس لابد لنا أن نتعرف علي اللون الأسود أو علي الظلام الدامس . لهذا كي نتعرف قوة

---

(1) – برشيد " مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب " / ص : 88 - 89 ، من دراسات فى مسرح السيد حافظ / ج : 1 .

(2) – أحمد فضل شبلول " اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ " جريدة القورة ع : 12 - 19 أكتوبر : س : 1981 / ص : 267 ورد المقال بحكاية الفلاح عبد المطيع .

الحق وحلاوة الحرية لا بد لنا أن نعرف الباطل وكيف يكون القمع والإرهاب حتي نستمتع بنعمتي الحق والحرية [1] .

إن البناء الدرامي للمسرحية لا يعتمد الأصول الكلاسيكية القائمة علي الوحدات الثلاث المكان والزمان والحدث أو الفعل الدرامي بل تمرد كلياً عن الكلاسيكية تمسكاً بالتواصل الفعلي في الصراع وتكثيفه والإلمام بقضايا جزئية لخدمة القضية الكبري المطروحة دون الإهتمام بالمقدمة والعقدة ثم الحل . وتمتع الزمان والمكان بحرية الحركة والتنقل والامتداد والتقلص حسب الحدث والمشاهد المسرحية . والتجديد الذي قام به حافظ أنه لم يعبر عن وحدة الفعل أو الصراع بالتراكم السببي ، إذ الأحداث مليئة بالدراما ولكن سببية البناء ونهايتها ليست انفراجاً للأزمة . فالأزمة باقية والوضع هو هو ينتظر الفعل التغيير ولكن الأمل موجود دون تمويه للحقائق الواقعية أو تفاؤل زائف . ومكان السيد حافظ المسرحي مكان خاص ، ولا مجال للبحث عنه في الخرائط إنه عالم القهر والبؤس والحرمان والقمع والإرهاب ، لهذا فهو عالم معنوي يوجد في كل أرض تكتنفها هذه الداءات ويختفي في كل أرض تنتفي فيها . والزمان زمان القهر ، زمان الهزيمة ، زمان غياب المثل العليا والقيم الإيجابية ، زمان يريد التحرر والتغيير . لهذا يترك لنا المؤلف حق القراءة الحرة القائمة علي الإسقاط ، إسقاط مكاننا علي مكان المسرحية وإسقاط زماننا علي زمانها الخاص . وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية والمسرحية مرآة للواقع والعلاقة بينهما جدلية [2] .

والسيد حافظ لا يهمه التطور الدرامي بل هدفه هو التعبير عن موقف ، إذ يضع بذرة فكرته في القالب المسرحي ويتجه إلي إغناء الصراع بالتناقض والظهور والخفاء والتغريب أحياناً . لهذا يقول عنه سعد أردش : " ... ينتمي مسـرح السيد

---

(1) – نفس المرجع / ص : 273.
(2) – برشيد " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس " دراسات فى مسرح السيد حافظ ج : 1 / ص : 87 .

حافظ إلي " مسرح الكلمة " ، وهو يقوم بشكل أساسي علي الحوار المنطوق بالتناقض مع نوعية جديدة من المسرح .. " (1) . لهذا كان للغة أهمية كبيرة في إيصال الأفكار والمعاني للقراء والمتفرجين ، وتحمل طاقات متفجرة تعبر بها عن الشخصيات بوضوح وإيحاء وتتلاءم مع الموقف الدرامي والمأساة الحياتية . كل ذلك في شعرية موحية وحمولة فكرية تعبر عن الخلاص والقيمة المفتقدة . والسيد حافظ في مسرحيته هذه يغترف إلي جانب التاريخ من الحكاية الشعبية عن الخضر والقصص التي وردت فيه من القرآن الكريم . فأبو ذر يظهر في الأسواق .. رغم أنه مات منذ زمن بعيد ، لما سبغ عليه المؤلف صفة البعث وهي من ضمن صفات المسيح عليه السلام . كل ذلك لتحقيق قيمة الحق والثورة التي قال عنها محمود قاسم إنا ثورة سلبية في المسرحية لأنها تقوم علي التسويف " سنقاوم " علي لسان الكورس . و " سنقف كالبنيان المرصوص " (2) . كما أن القاضي سيف الدين الفاروق اكتفي بإستقالته وخروجه عن اللعبة الحاكمة ، وبالكلام دون إراقة قطرة دم لظالم ملحد ومستبد فاجر ، إنه الموقف السلبي الذي يتطلب التغيير ، وأبو ذر نفسه كتلميذه "سيف الدين" لم يساعد أحداً في إسقاط أي حاكم (3) . لهذا اتهم محمود قاسم مسرح السيد حافظ بالهتافات والشعارات والاكتفاء بالكلام . فالثورية عنده كلامية لاتصل إلي الإطاحة بالطاغية إلا من خلال الكلمات .

وإجمالاً نجد المسرحية قد نفذت إلي عمق الحدث الدرامي وأظهرت القضية بكل ملابساتها وأبانت عن طريق الخلاص وماعلي الإنسان إلا سلكه ، مستعينة في ذلك بدفع المُشاهد إلي إثارة مجموعة من التساؤلات والإشكاليات علي ضوء مجموعة من القضايا والأحداث المثارة في النص المسرحي . وهكذااتضحت الرؤية الفكرية من

---

(1) – سعد أردش : " مقدمة حول السيد حافظ " مسرحية "حبيبتي أميرة السينما / ص :16.

(2) – المسرحية / ص : 74 .

(3) – محمود قاسم :" ملامح البطل في مسرح السيد حافظ " مجلة الباحث لبنان السنة 5 / ع : 3 / 1983 / دراسات في مسرح السيد حافظ / ص : 111 - 112 .

خلال طرح واضح المعالم يعتمد على اللغة الشفافة والمتفجرة من قاموس التمرد والثورة والرفض لواقع مترد كل ذلك لخدمة الإنسان وتأصيل المسرح العربي ونبذه للقوالب الغربية التي باتت بعيدة عن مجتمعنا العربي الإسلامي ومستجداته وتحقيقاً للهوية العربية والإنتماء الحقيقي . وكانت الوسيلة المعتمدة في كل هذا التراث التاريخي الإسلامي حتي يصبح الفن الدرامي قضية هوية وتأصيل للفن وللذات العربية في التربة العربية .

وتعامل الدراميون العرب مع التراث جاء نتيجة عدة عوامل تم التعرض إليها في فصول سابقة من البحث . والذي لاجدال فيه هو أن المسرح العربي ارتبط منذ بدايته بالتراث ، ومازال إلي الآن يغترف منه ليعالج قضايا إنسانية شغلت ومازالت تشغل فكر الإنسان . وهذا اللجوء جاء لغرض تأصيل المسرح العربي ونبذ القالب الأرسطي . كما كان موقفاً سياسياً لأنه يرفض الهيمنة الأوربية ويريد إثبات هوية الإنسان العربي فكراً وسياسة وثقافة وفناً واقتصاداً ولكن هذا التعامل اتخذ مسارين مساراً تسجيلياً وثائقياً ووصفياً ومساراً إيجابياً تطويعياً للمادة التراثية شخصية كانت أم موقفاً أم حدثاً تاريخياً أو أسطورياً أو حكاية شعبية . ومسرحية "ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري " تدْخل في المسار الثاني إذ تجاوزت في تعاملها أسلوب إسقاط الماضي علي الحاضر لأنها تعاملت مع الشخصية الرمز والقيمة ، علي أن القيمة الإيجابية لا تتبدل علي مر الأزمان لأنها أصيلة وصالحة لكل زمان ومكان . وتعاملت معها بشكل حوار يعيد طرح القضية والشخصية وفق جدلية الأصالة والمعاصرة .

وطرح قضية العدالة الإجتماعية والسياسية وعلاقة الحاكم بالمحكوم قديم ما دامت الحياة قائمة علي ثنائية الخير والشر والحق والباطل والحاكم والمحكوم يقول مصطفي رمضاني : " ... ويبدو أن موضوع العدل قد استأثر بإهتمام الدراميين العرب ، ذلك أن فترة أواخر العقد السادس وبداية السابع من هذا القرن قد عرفت مجموعة من المؤلفين الذين جعلوا التراث مطية لطرح فكرة الصراع الإجتماعي

والعدل والتحرر ، وما إلي ذلك من القضايا التي فرضتها سخونة هذه الفترة التاريخية في الوطن العربي ... " [1].

وتتلقي مسرحية " ظهور وإختفاء أبي ذر الغفاري " مع مسرحية " كيف تركت السيف " لممدوح عدوان في قضية طرح العدالة الإجتماعية وعلاقة الحاكم بالمحكوم وإدانة الواقع المتعفن ، وكذلك في استلهام التراث التاريخي في شخصية أبي ذر الغفاري . ولكن الطرح يختلف من مسرحية إلي أخري .

فممدوح عدوان يطرح ضرورة تجاوز القول بالتغيير والهتاف به إلي الممارسة والفعل إلي السيف وسفك الدماء الطاغية الفاسدة لأن القول لايجدي نفعاً في الواقع تردي فيه كل شئ من الأساس إلي القمة . هكذا نجده يستلهم شخصية أبي ذر محاولاً تثويرها نظرياً [2] ، لأن التاريخ يحفظ لنا أن أبا ذر حارب الإستغلال والظلم والإحتكار والاثرة بلسانه وتمرده الكلامي ونصحه بوحي من السنة والقرآن ، عاملاً بنصيحة الرسول (ص) . لهذا نجده في كل مناسبة يذكر الوالي معاوية بن أبي سفيان ويذكر عثمان بن عفان بالآية القرآنية : " والذين يكتنزون الذهب والفضة ولاينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم يوم يحمي عليها في نار جهنم ، فتكوي بها جباههم وجنوبهم وظهورهم هذا ما كنزتم لأنفسكم ، فذوقوا ما كنتم تكنزون .... " [3] حتي يرجعوا إلي الرشد والرشاد ويراعوا حق الرعية .

وقد ظل سؤال " كيف تركت السيف ؟ " يطرح طيلة المسرحية بهدف التثوير وإقران الكلام بالفعل والممارسة . وعلي مايبدو أن المسرحية محاكمة لأبي ذر الغفاري البطل الطوباري لأنه لم يحمل السيف ولم يسفك دماء الطغاة الخارجين عن

---

(1) مصطفي رمضـــاني " توظيف واشكالية التأصيل في المسرح العربي " مجلة عالم الفكر مـج : 17 / ع : 4 / 1987 / ص : 101 .

(2) – نفس المرجع / والصفحة .

(3) – سورة التوبة الآيتان : 34 - 35 .

صراط الحق . وأبو ذر يرمز به الكاتب لكل قائل معاصر دون فعل أو عمل حسي .

عريف : كيف تركت السيف ؟

المجموعة : كيف تركت السيف ؟

ويجيب أبو ذر : أنا لم أترك سيفي . ولكن ماجدوي أن أشهره وحدي ؟

...أبو ذر: قلت لكم عجبت للجائع كيف لا يخرج علي الناس شاهراً سيفه ؟

- الثاني : أهناك دعوة أكثر صراحة من هذه ؟

الأول : وكنا نراك جائعاً ولا تخرج علي الناس بسيفك

الرابع : كان عليك أن تقول : هيا معي أيها الجائعون ، امتشقوا سيوفكم واتبعوني

أبو ذر : وهل نحن مختلفون علي الصيغة اللغوية ؟

رئيس : مختلفون طوال العمر

بين الفعل وبين الكلمة

ولذلك كنا نسمعك تقول

وكثير منا كانوا مثلك

جهراً وبالسر يقولون

لكن القول العاري

لم يفعل إلا تنفيس النقمة

عريف : لماذا لم تشهر سيفك يا أبا ذر ؟ كيف تركت سيفك ؟

أبو ذر : كنت أراهم جميعاً مسلمين خطر لي أن الكلمة الجريئة تستطيع أن تصلح أخطاءهم

عريف : ولم تكتشف أن إصلاحهم لا يتم إلا بالسيف ؟ [1] .

---

(1) - ممدوح عدوان مسرحية " كيف تركت السيف " دار ابن رشد / ص : 124.

يقول مصطفي رمضاني " فممدوح عدوان قد وظف التراث الإسلامي ليجعل من أبي ذر شخصية معاصرة ثورية ، غير أن هذه الثورية تبقي ناقصة ، لأن التغيير لن يتم بالشعارات والتنظيات ، وإنما يتم بالفعل والممارسة لذلك فقد حاول المؤلف أن يسقط التراث علي قضايا خطيرة في الواقع العربي ، إذ أنه جعل التقدميين العرب يحملون أفكاراً لا تؤثر في هذا الواقع ، لأن مايؤثر فيه هو الماسرة الفعلية وماشخصية أبي ذر إلا رمز لهؤلاء الذين يقولون كثيراً ولا يفعلون شيئاً فالإستغلال حقيقة ملموسة يعيشها الناس يومياً ، ولكن محاربة الإستغلال تبقي حقيقة نظرية تحتاج إلي تطبيق " (1) .

وتختلف المسرحيتان من حيث اقتصار مسرحية السيد حافظ علي تقديم الشخصية المتمردة كما عرفها التاريخ تنطق بالحق ولا تخشي لومة لائم ، تنذر الطغاة والمستغلين بسوء العاقبة وبغضب المحرومين ولعنتهم . تقول وتقول ولكن لاترقي إلي مستوي الفعل ، وهذا رمز البطل في الواقع الحقيقي ، إنه يهتف ويصرخ بالشعارات ويعري الواقع باللسان دون سفك الدماء والقضاء علي البلاد ، لأنه مازال القمْع مسيطراً ومازال الخوف يخيم علي الأنفس ويقتل فيها الفعل . أما ممدوح عدوان فلا يهدأ لحظة دون أن يؤنب أبا ذر ويستفزه لأنه لم يحمل السيف ولم يقم بالفعل تبعاً للقول ولا يقبل أي عذر من أعذاره . إنه ثورة علي التقاعس والخنوع والخوف والهتاف والإستغلال ، يريد فعلاً وممارسة لا تثنيها أية عرقلة أو أعذار ..

ولكن تبقي المسرحيتان تضرب علي وتر واحد وتر العدالة الإجتماعية وضرورة الفعل والممارسة وفقاً للكلمة والهتاف . وكان في كلتا المسرحيتين الربط بين الماضي والحاضر بطريقة فنية جمالية لا إنفصام فيها تحمل الجمهور علي العيش في عصرين لا إنفصال بينهمَا . فأبو ذر في المسرحيتين يعلم الحكمة ويلقن دروساً في

(1) - مصطفي رمضاني " نفس المقال السابق / ص : 102 .

المقاومة والتحدي والرفض ويمنح صوته المجهار الجرئ للحق والعدالة ولكل متمرد ويبقي علي المناضلين العصريين الفعل والممارسة وفقاً لمبادئ أبي ذر الغفاري ، فيردموا الحرف ويرووا السيوف العطشي للدماء إحقاقاً للحق وإبطالاً للباطل .
وتنتهي مسرحية ممدوح عدوان بقول :

رئيس : يخاطب الجمهور :

– ياسادة لم تكتمل القصة حتي الآن لكن نهايتها فيكم فأبو ذر فيكم ومعاوية وعُثمان فيكم . ونهاية هذه القصة تعتمد عليكم فإذا جاء أبو ذر يدعوكم قوموا معه ليحرص كل منكم أن يتبعه وإذا قتلوه فليخرج من بين صفوفكم ألف أبي ذر سأعود إليكم في زمن آخر أسألكم عن خاتمة القصة أرجو أن أجد لديكم ما سيشرفكم أن نسمعه " [1] .

إنها نفس الفكرة التي طرحتها مسرحية السيد حافظ ، فأبو ذر " بين الناس" كما يقول حافظ ، فإن مات أو قتل أو كان حياً فهو بين الناس إنه كل الناس ، إن أرادوا أن يكونوا أبا ذر المناضل التقي المحب للحق والعدالة والمساواة والحرية وتبقي النهاية مفتوحة في المسرحيتين تنتظر الفعل والممارسة ليحصل الخلاص وينزل البديل والتغيير فيختفي الظلم والاستغلال والقمع والفساد .

---

(1) – ممدوح عدوان " مسرحية كيف تركت السيف " / ص : 128.

خاتمـة :

إن تأصيل المسرح العربي ظل قضية تؤرق الدراميين العرب ، مادام الأمر يتعلق بهويتنا وإنتماءاتنا وبخصوصيتنا نحن / الآن / هنا . لهذا نقبوا كثيراً وجربوا كل القوالب والصيغ ، وبحثوا في التراث ، وثاروا علي القديم وعلي الثابت وعلي الغريب سعياً وراء هدف التميز الحضاري والفكري والانساني . ولكن الأمر هنا تحول بينه وبين تحققه عدة أمور يردها رضوان حداد والي إنعدام الديمقراطية في العالم العربي يقول : " يبقي من العسير تأسيس مسرح عربي مغاير وخصوصاً علي مستوي المضمون قد يتخطي هذا المسرح شكله أو بعض شكله ... نرمي بالطقوس ... نثور علي البناية ... نوقف نبضات الدقات الثلاث ... نطفئ نجمية الفرد ونسقط سلطته .. نخرج إلي الشارع المحصور بالجدار والجدار - تجاوزاً - لنمثل ولكننا سنظل ماضويين مضموناً ، عاجزين عن الإفصاح ، نستنطق التاريخ . نختبئ وراء امرؤ القيس وعنترة ونيرون وأيوب وأبي ذر والحجاج وطارق ... وراء العمائم والجلاليب الفضفاضة ... نخلق لأنفسنا سياحة تراثية في مواقف لاتحتمل أكثر من معني واحد هو المواجهة ... إنه قدر جيل التأسيس الذي عليه أن يواجه بكل شجاعة ... " (1) ولكن هذا لاينفي حماسة الدراميين العرب وتشبثهم بقناعتهم وسعيهم الدائم بحثاً عن البديل / الخلاص وعن الخصوصية والتميز الذي يسجل لهم كينونتهم وكرامتهم وهويتهم الأصيلة في الداخل والخارج . وماهذا الزخم النتاجي في المجال المسرحي إلا دليلاً علي همة الفنانين وتشبثهم بقضيتهم حتي تحقيق الهدف المنشود . فكان التفاتهم للتراث واحداً من ضمن وسائل كثيرة جربوها لتقديم القضية الإنسانية وسعياً لخلق شكل مسرحي عربي أصيل ينطق بخصوصية وأصالة الإنسان العربي في هذا الوطن الجائع في تخمة الحكام والمحـــترق بنيران الطبقية ينتظر الفعـــل والمقـــاومة لتخليصـــه من أنياب القمـــع

---

(1) - رضوان حداد و " المسرح واشكالية التأسيس مجلة الموقف " / ص : 80 .

والإستغلال والحرمان . لهذا لاتريد القافلة التي تحمل علي عاتقها مسألة التأصيل الهجوع والإستراحة قبل المحطات الآمنة المثمرة . وإنتماء السيد حافظ لهذه القافلة يجعله هو الآخر لا يهدأ ولا يستريح قبل الوصول إلي بر الأمان ومعه كل الناس المحرومين الذين ينتظرون الخلاص . لهذا نجده لا يمل التجريب ولا يكل البحث والتنقيب في دفاتر التراث وفي قلوب الناس وأفكارهم وفي الواقع ككل متكامل . فيقتحم - لذلك عالم المسرح الطليعي حتي يؤصل المسرح ويعبر بوضوح ومسئولية عن الإنسانية بكل أبعادها و " يكشف القناع عن الحرف العربي والظلام عن الإستعارة ويمحو الضباب عن التابة .... [طارحاً] العلاقة بين الراعي والرعية .... وما يتصل بذلك من نظريات حول إمكانية الإختيار وفلسفة التمثيل ... إبتداء من مبادئ الشريعة السماوية وإنتهاء بما تحققه الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون ... ويذهب حافظ إلي توضيح فكرة ثابتة في منهجه الفكري وهو أن الميزان الحقيقي في ضبط الأمور هو الشعب / الرعية / الناس وهو يتحدث دوماً عن مأساة إنعدام الحرية والديمقراطية في ممارسة لعبة الحاكم في كل الأنظمة ويتكلم عن الإنسان وذاته .. " [1] .

هكذا نختم فصول هذا البحث وأبوابه ونتمني أن نكون قد ألمنا بجل جوانبالموضوع ووفقنا بعون الله في إنتقاء مادته وعناصره ....

والله ولي التوفيق ....

---

(1) - من هو الكاتب الطليعي السيد حافظ ؟ مسرح الطفل في الكويت ص : 99 - 100 - 101 .

مؤلفات السيد حافظ :

١ - المسافر في خمس محطات	١٩٦٧ - تحت الطبع .
٢ - كبرياء التفاهة في بلاد اللا معني	١٩٧٠ - كتابات معاصرة .
٣ - حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث	١٩٧٠ - القاهرة .
٤ - سيزيف القرن العشرين	١٩٧٠ - كتابات معاصرة .
٥ - الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء	١٩٧١ - سلسلة أدب الجماهير.
٦ - حبيبتي أنا مسافر	١٩٧١ - أدب الجماهير .
٧ - (مجموعة قصصية) - سيمفونية الحب	١٩٧٩ - وزارة الاعلام العراقية.
٨ - هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك	١٩٧٩ - أدب الجماهير .
٩ - ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري	١٩٨٠ - الكويت .
١٠ - حبيبتي أميرة السينما	١٩٨١ - الكويت .
١١ - يازمن الكلمة الكدب - الخوف - الموت	١٩٨٢ - الكويت .
١٢ - حكاية الفلاح عبد المطيع	١٩٨٢ - مركز الوطن العربي .
١٣ - قرية المرفوض ترفض رفض الأشياء	.... - تحت الطبع .
١٤ - ٦ رجال في معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا	١٩٧٩ - أدب الجماهير .
١٥ - الشاحبة العين	١٩٧٩ .
١٦ - الخلاص	١٩٧٩ .
١٧ - علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا .	
١٨ - قمر النيل عاشق	تحت الطبع .
١٩ - رجل ونبي وخوذة	تحت الطبع .
٢٠ - امرأة وزير وقافلة	تحت الطبع .
٢١ - طفل وقوقع وقزح	تحت الطبع .
٢٢ - أمي قنديل أخضر	تحت الطبع.
٢٣ - مزامير (السيد حافظ)	تحت الطبع .

قدم لمسرح الطفل :

١ – الشاطر حسن	١٩٨٤	اخراج / أحمد عبد الحليم .
٢ – سندريللا	١٩٨٣	اخراج / منصور المنصور .
٣ – سندس	١٩٨٥	اخراج / محمود الألفي .
٤ – علي بابا	١٩٨٥	اخراج / أحمد عبد الحليم .
٥ – أولاد جحا	١٩٨٦	اخراج / محمود الألفي .
٦ – حداء السندر	١٩٨٦	اخراج / دخيل الدخيل .
٧ – عنترة بن شداد	١٩٨٧	اخراج / أحمد عبد الحليم .
٨ – فارس بني هلال	١٩٨٧	اخراج / محمد سالم .
٩ – بيبي والعجوز	١٩٨٨	اخراج / حسين السالم .
١٠ – لولو وكوكو	١٩٩٠	اخراج / السيد حافظ .

المسلسلات التليفزيونية :

١ – مبارك	اخراج / كاظم القلاف
٢ – العطاء	اخراج / عبد العزيز منصور
٣ – الحب الكبير	اخراج / حسين الصالح
٤ – سري جداً	اخراج / يحيي العلمي
٥ – زمن الحزن راح	اخراج / يحيي العلمي
٦ – للحب أجنحة	اخراج / محمد السيد عيسي
٧ – المواجهة	اخراج / محمد السيد عيسي
٨ – الغريب	اخراج / يوسف حمودة

فيلم / جبل ناعسة .

رسائل جامعية عن السيد حافظ

١- السيد حافظ والمسرح الطليعي عبد الله هاشم هيئة قصور الثقافة - وزارة الثقافة .

٢- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي د. محمد عزيز نظمي جامعة المنيا .

٣- رسالة بحث حول الحكاية الشعبية في مسرح الطفل للسيد حافظ - قدمتها آمال غريب للمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت وناقشها د. محمد حسن عبد الله - د. جابر عصفور .

٤- بحث حول اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ اشراف المستشرق الروسي فلاديمير شاجال .

٥- بحث حول السيد حافظ واشكالية التأصيل في المسرح العربي صليحه حسين جامعة محمد الأول المغرب .

٦- بحث حول الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ سميرة اوبلهي كلية الآداب والعلوم الانسانية المغرب - مكناس .

٧- القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ شنايف الحبيب - جامعة محمد الأول المغرب .

٨- الشخصيات التراثية الشعبية في مسرح الطفل نزيهه بن طالب كلية الآداب والعلوم الانسانية المغرب - جامعة وجده .

٩- المسرح التجريبي عن السيد حافظ نموذج الحانة شاحبة العين عائشة عابد جامعة وجده - المغرب .

وأهم من كتبوا عن مسرح السيد حافظ

د. عبد الرحمن زيدان (المغرب)- د. السعيد الورقي (مصر) - د. ابراهيم عابدين (مصر) - بسام العثمان (الكويت) - عبد الكريم بني رشيد (المغرب) - د. زيدان أحمد الحاج (البحرين) - د. محمد مبارك (الكويت) - نادر القنه (فلسطين) - صلاح البابا (مصر) - محمود قاسم (مصر) - صالح الغريب (الكويت) - عواطف الزين (لبنان) - السيد الهبيان (المغرب) - حسن عبد الهادي (فلسطين)

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

1 – مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاي . للسيد حافظ ومحمد يوسف.

– القرآن الكريم .

– مسرحية كيف تركت السيف لممدوح عدوان .

المراجع :

– الأدب القصصي والمسرحي في مصر – أحمد هيكل – ط : 2 - 1980 (دار المعارف مصر) .

– أشكال التعبير في الأدب المسرحي الشعبي " نبيلة ابراهيم / ط : 2 . دار النهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة .

– بنية التأليف المسـرحي بالمغرب من البداية إلي الثمانينات محمد الكغـاط ط : 1 1404 / 1986 (دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء) .

– التجربة المسرحية معايشة وإنعكاسات محمد العاني دار الفارابي .

– التراث والتجديد د. حسن حنفي دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ، لبنـان ط : 1 .–

– التراث والثورة – غالي شكري – دار الطليعة بيروت .

– تراثن العربي في الأدب المسرحي الحديث 1980 د. ابراهيم عريدري كلية الآداب جامعة الرياض الناشر عمادة شؤون المكتبات 1400 .

– الثابت والمتحول أدونيس علي أحمد سعيد الكتاب الأول دار العودة بيروت .

– حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي (دار الثقافة الدار البيضاء) .

– حكاية الفلاح عبد المطيع مسرحية السيد حافظ .

– دراسات في أدبنا الحديث – لويس عوض – دار المعرفة 1961 .

– دراسات في مسرح السيد حافظ ج : 1 - 2 .

- دراسات في المسرح والسينما عند العرب – يعقوب لاندو ترجمة أحمد الغازي الهيئة المصرية العالمية للكتاب 1972 .
- رجال حول الرسول (ص) خالد محمد خالد / دار الكتاب العربي بيروت .
- العرب وفن المسرح – أحمد شمس الدين الحجاجي المكتبة الثقافية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975 .
- الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث . د. محمد شكتوت .
- في المسرح المصري المعاصر محمد منذور مطبعة نهضة مصر الفجالة القاهرة .
- قالبنا المسرحي – توفيق الحكيم المطبعة النموذجية 1967 .
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي الحديث د. عز الدين إسماعيل ار الفكر العربي .
- الكاتب العربي والأسطورة محمد عصمت حمدي مؤسة دار الشعب القاهرة.
- المدخل إلي المسرح العربي : د.هند قواص – دار الكتاب اللبناني بيروت .
- المسرح أبو الفنون جلال العشري دار النهضة سنة 1981 .
- مسرح السيد حافظ الطليعي عبد الله هاشم .
- مسرح الطفل في الكويت السيد حافظ دار المطبوعات الجديدة الأسكندرية.
- المســرحية فـي الأدب العربي الحديث : يوسف نجــم دار الثقافة بيروت : ط : 3 / 1980 .
- المسرح المصري في السبعينات د. مصطفي عبد الغني المكتبة الثقافية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 .
- نحن والتراث محمد عابد الجابري – دار الطليعة ، بيروت / ط : 2 .

السلسلات والمجلات والرسائل الجامعية والملحقات الثقافية :

- أفاق العربية ع : 6 س : 2 / 1977 (شباط 2) بغداد .
- مجلة أقلام العراقية : ع : 7 س : 1977 .
- مجلة أقلام العراقية : ع : 9 س : 13 , 1978 .
- مجلة الأسبوع العربي : 23 / 5 / 1982.
- مجلة أنبـــــاء : 30 / 6 / 1982.
- مجلة التأسيس : ع : 1 س : 1 يناير 1987 .
- ملحق ثقافة وفكر الأحد 19 مايو 1983 .
- مجلة الثقافة العراقية : 1983 ع : 1 س : 13 .
- خطوة : ع : 3 / 4 / 1986 .
- مجلة الرأي العام الكويتية : 17 / 1 / 1982 .
- مجلة الرسائل الكويتية 1986 .
- مجلة الشراع اللبنانية .
- مجلة صوت الخليج الكويتية نوفمبر 1981 .
- مجلة عالم الفكر 1987 مج : 17 ع : 4 .
- مجلة عالم الفكر 1988 مج : 19 ع : 1،
- مجلة عالم الفكر 1986 مج : 16 : ع : 4 .
- سلسلة عالم المعرفة الكويتية محمد النجار جحا العربي .
- سلسلة عالم المعرفة الكويتية المسرح في الوطن العربي علي الراعي ع : 52 س : 1980 .
- سلسلة العربي ع : 225 س : 1977.
- الكتاب العربي المسرح العربي بين النقل والتأصيل الكتاب : 18 / 15 يناير 1988 .
- مجلة فصول مج : 2 ع : 3 أبريل مايو يونيو 1982.

- مجلة فنون 1982 اليمن الديمقراطية .
- مجلة الكويت ع : 25 1984 .
- مجلة المجالس الكويتية / ع : 546 , 21 / 11 / 1981 .
- مجلة المنهل / ع : 447 / س : 1953 مج : 48 سبتمبر أكتوبر 1986.
- المواقف البحرانية 694 - 25 / 4 / 1988 .
- مجلة الموقف المغربية ملف خاص بالمسرح العربي بين التنظير والتجريب والإحتفالية (5 - 6) .
- سلسلة كتاب الهلال / ع : 261 / نوفمبر 1973.

الجرائد :

- أنوال المغربية ع : 48 / س : 4 1983 .
- الثورة العراقية 13 أيلول 1980 .
- صوت الشعب الأردنية 10 ربيع 1 1404 المواقف 15 كانون 1 1984 .

الرسائل :

رسالة مصطفي الرمضاني الإحتفالية والتراث في المسرح المغربي " بحث لنيل دبلوم دراسات العليا في اللغة العربية وأدابها 85 - 1986 السفر 1 - 2.

الفهرس

رقم الايداع ٨٩٧٥ / ١٩٩٠

الرقم الدولى I.S.B.N
977 - 5129 - 03 - 6

مركز الدلتا للطباعة
٢٤ شارع الدلتا ـ اسبورتنج
تليفون : ٥٩٥١٩٢٣